

في السينما الأمازيغية

ⵜⴰⵍⵍⴰⵖⵉⵏ ⵅⴼ ⵙⵙⵉⵏⵉⵎⴰ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ



Propos sur le 'cinéma amazighe'

تنسيق

ادريس أزضوض

في السينما الأمازيغية

Propos sur le cinéma amazighe



في السينما الأمازيغية

Propos sur le cinéma amazighe

أعمال يوم دراسي

تنسيق

ادريس أزضوض

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري

سلسلة الندوات والمناظرات – رقم : 57 -

العنوان

في السينما الأمازيغية

التنسيق

ادريس أزضوض

الناشر

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

الإخراج التقني والمتابعة

مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل

الغلاف

مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري

الإيداع القانوني

2020 MO 0623

ردمك

978-9920-739-07-8

الطباعة

منشورات عكاظ - الرباط - 2020

تقديم

يحتوي هذا الكتاب على مجموعة من المداخلات الأكاديمية تصب كلها في موضوع السينما الناطقة بالأمازيغية من توثيق لمراحل نموها إلى كشف آفاق تنميتها مرورا عبر التنقيب في مواضيعها وفي اهتمامات بعض نقادها.

المداخلات منبثقة من أعمال اليوم الدراسي الذي نظمه مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري بشراكة مع جمعية ملتقى الصورة يوم 26 أبريل 2018 في نطاق أيام السينما الأمازيغية التي انعقدت في رحاب المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية من 25 إلى 27 أبريل من نفس السنة والتي شهدت بالمناسبة عرض أفلام أمازيغية متنوعة وتكريم فعاليات مغربية في مجال السينما.

ويجيء هذا المؤلف الجماعي لتعزيز اهتمام مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري بميدان الفنون البصرية من جهة والنقد السينمائي من جهة ثانية، علما أن الميدانين معا لا يحظيان من العناية والاهتمام بشكل عام إلا قليلا حتى وإن جمعنا إصدارات كل اللغات المتداولة في المغرب.

السينما الناطقة بالامازيغية من التخييل إلى التوثيق

من فيلم "تاكمارت إصمدال" 1996 إلى وثائقي "منزل الحقول" 2017

محمد بنعزيز

تناضل الحركة الأمازيغية أن تجد لها موطئ قدم في كل المجالات الثقافية للتعبير عن نفسها، في الدستور كما في المجال الفني، مثل المسرح والغناء، غير أن وزن الصورة يبقى طاغيا، لذا يحظى إنتاج الأفلام وتلقيها بأهمية خاصة، من طرف متلقي أمازيغي، لم يعد يعيش في عزلة بفضل كهربة العالم القروي وانتشار التلفزة والفسيدي والهاتف المحمول الذي صار منصة أساسية للمشاهدة الفردية والحرة والمستمرة تبعا لوقت المتفرج ولذوقه في الأفلام.

بفضل تراكم الأفلام والاحتياجات لدى المتلقين، ينتظر من السينما الناطقة بالأمازيغية -كمكون من مكونات السينما المغربية- عمل عقول وأيادي كثيرة للخروج من نمطية مرحلة الفي سي دي التي أسستها. أيادي ماهرة، في الكتابة والإخراج، من أجل الانتقال بالمتخيل الجماعي في الثقافة الأمازيغية من بوتقة التداول الشفوي إلى معانقة فضاء الصورة الرحب، لأن الشفوي يتهدده الانقراض، بينما الصورة كحامل قوي، تسهل عملية تخزين وتداول واستهلاك ذلك المتخيل المرقمن، مما سيضمن صيرورة وصوله إلى الأجيال الصاعدة.

من هذا المنظور لا معنى للتباكي على مرحلة الفي سيدي الفقيرة ماليا لأن التزام التلفزيون وخاصة القناة الأمازيغية بتمويل الإنتاج قد وفر موارد للفنانين لتطوير أنفسهم بيداغوجيا وعمليا.

سنحاول في هذه الورقة الوقوف عند محطات أساسية في تاريخ السينما الأمازيغية عبر عشرين سنة، وذلك باتباع منهج تحليلي يرصد السمات الفنية البارزة للأفلام.

ما الذي حصل في العشرين سنة الماضية؟

في البدء يجب الاعتراف أن هناك حراك سينمائي مهم في المغرب على مستويين :

أولاً : تمويل تصوير الأفلام، إذ توجد لجنة مختصة تتلقى السيناريوهات المرشحة للتصوير، وتجتمع ثلاث مرات في السنة، وتمنح دعماً يصل إلى 500 ألف دولار لكل فيلم، وقد بلغت ميزانية دعم إنتاج الأفلام سبعة ملايين دولار في 2012، وقد أثمرت هذه السياسة إنتاج أكثر من 15 فيلما طويلا سنوياً، كما أن المغرب اليوم بات يشكل وجهة مفضلة لتصوير الأفلام العالمية. وهذا ما يوفر للتقنيين المغاربة فرصة الاحتكاك مع سينمائيين من مستوى عال.

ثانياً : إن المهرجانات السينمائية التي ينظمها المركز السينمائي المغربي، أو التي تنظمها جمعيات مهتمة بالشأن السينمائي، يتجاوز الأربعين في المغرب، توجد بينها فروق في التمويل، والخط التحريري، ومعرفة المشرفين عليها بالسينما، طبعاً يوجد جدل حول الموضوع، لكن المهرجانات صارت بديلاً عن الأندية السينمائية.

السينما فن واعد، كذلك بدت في مطلع القرن السابق، وهي واعدة في بداية القرن الواحد والعشرين. السينما فن شامل يفتح أفقنا على العالم. الفن تعبير عن حاجات المرحلة، يحاول توعية الإنسان بالسمو الكامن فيه، والذي يجهله، يوعيه ويرفعه من الطبيعة إلى الثقافة. الناقد السينمائي هو الذي يذهب ليشاهد الفيلم ثم يجلس ليضع وجها لوجه: العمل الفني وذاتيته التي ستلْهم كتابته. الناقد السينمائي هو الذي ينشغل بتفاصيل التحليلات.

تكمارت إصمدال : الأسطورة والموعظة

من أشهر أفلام مرحلة الفيسيدي "تكمارت إصمدال" tagmart ismḍal من إخراج لحسن بولحسن. وصدر الفيلم في 1996 ومدته 99 دقيقة. تم في هذا الفيلم اقتباس حكاية شعبية رائجة في الأطلس. وقد تكرر هذا في أفلام أمازيغية كثيرة، كما اقتبست حكايات حديدان للتفزيون.

حسب العرف في الثقافة الشعبية المغربية يجب على الأرملة أن تلبس الأبيض، لون الحزن لمدة أربعة أشهر وعشرة أيام وألا تتاجر وألا تقيم علاقة جنسية في هذه المدة، وهي تفقد الحق في الزواج لاحقا. لكن الأرملة تالبونات في قريت تيزي نتميلا في الأطلس خرقت هذا العرف عندما عشقت أمناي فجلب الشر للقرية. وهو مصير من يخرق قوانين القرية – الجماعة.

عشق أمناي الأرملة - تكمارت إصمدال أي فرس القبور. الفرس رمز الجمال والقوة. في الأغاني المغربية يتكرر تشبيه الجميلات بفرس. والجمال لا يقاوم لذلك يقود الناس لخرق قوانين الجماعة. وهذا يجلب عقابا لكل تصرف فرداني متمرد. في حكايات مغربية أخرى تحولت الأرملة إلى بغلة، في حكايات عالمية شرق آسيوية تحولت إلى قطة. لكن المخرج لحسن بولحسن اختار الحكاية التي تقول إنها تحولت إلى فرس لأن سمعة البغلة سيئة في المجتمع، فهي عنيدة وعاقر. تحولت تالوبانت بعد موتها إلى فرس لكنها روح شريرة. وهذا التحول هو عقاب للأرملة تالوبانت التي لم تحترم الأعراف.

لقد تحولت، مسخت métamorphosée الأرملة إلى فرس القبور وجاءت تبحث عن حب امناي (amnay الفارس) بمباركة شمهروش سيد الجن الذي ينظم حفلا. أمناي سعيد بالحدث ثم يلاحظ فجأة الكائنات العجيبة التي تلاحظه. كان الضيوف مخيفون. لذلك يحاول

أمناي الهرب لكن شمهروش يحتجزه. رغم كل المخاطر يبحث أمناي عن حبيبته تكمارت إصمدال عكس نصائح الفقيه أسافو ونصائح أمه لذلك مات بشكل مرعب.

فيلم عجائبي يجري في قرية بالاطلس إسمها تيزي نتميلا Tizi n tmilla. ما العجائبي ؟

العجائبي جنس تخييلي مفتوح على الإستثنائي يعبر عن عبقرية الخيال الشعبي. وقد بدأت الأفلام الأمازيغية باقتباس الحكايات الشعبية المشبعة بروح كونية. فمثلا الخوف من الجن démons خوف مشترك وكوني. في الفيلم مشاهد كرنفالية ومشاهد خارقة للطبيعة المرتبطة بالميثولوجيا القديمة وأساطير العصور الوسطى.

العجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي[1]. يظهر العجائبي في الأجساد من خلال تتابع تفاصيل فسيولوجية مضخمة. نرى الجسم الجامح في الأيدي والأظافر والأسنان. جسم له عدوانية الحيوان الذي لا يفلت منه أحد.

جميع الصور المستخدمة في المشاهد تحوّل بشكل كبير من طابع الإستثنائي من أجل الحفاظ على الانتباه النشط للمشاهد. تمحو الحدود بين أجسام الحيوانات وأجسام الرجال. لتكثيف الخوف، استخدم المخرج صوت الراوي (voix off) وبغرض توضيح ما ينقص في الصورة. في الفيلم لغة مشبعة بالاستعارات، كما تحضر فيه الأسطورة وقوى الطبيعة وهي تعاقب الناس على الخطأ الأخلاقي. ففي مجتمع فلاحي يؤدي غضب الطبيعية إلى الجوع.

---

(1) [1] تزفيتان تودوروف "مدخل الى الأدب العجائبي" ترجمة الصديق بوعلام دار الكلام، ط1 – 1993 الرباط ص 18.

في الفيلم ثنائيات عجيبة، هناك تالوبانت تصير "تكمارت إصمدال"، وهناك الفقيه ضد شمهروش. يمثل الفقيه قوى الخير ويمثل شمهروش قوى الشر. الفقيه يحارب قوى الشر والعدالة الإلاهية في صفه.

إنه أشهر فيلم رعب أمازيغي يقتبس أسطورة راسخة في الوعي الجمعي مما ضمن نجاح الفيلم الذي يكشف المخيال الذي يؤطر السلوك الأخلاقي لسكان القرية. كل قروي يصير شريرا إذا تم خرق العرف المقدس في الوعي الجمعي. خرق يفتح هاوية حقيقية أو خيالية.

بعين نقدية، وبما أن الجن لا يظهر في القرية فإن قوى الشر تعكس في الحقيقة الأحكام المسبقة في الوعي الجمعي ضد حرية النساء وحقهن في أجسادهن. فبينما يتزوج الرجل فور موت زوجته تدخل المرأة في طقوس طويلة من الحرمان، ولقمع كل من رفض ذلك تقدم له حكاية تالبانت كتهديد.

يصور فيلم "تكمارت إصمدال" أسطورة فيها موعظة أخلاقية عن أرملة لا تطبق أعراف المجتمع فتجلب الشر للجميع. وهذه محاولة مبكرة وناجحة لتوثيق التراث الشفوي الأمازيغي على حوامل بصرية بهدف أولي وهو حمايته من الانقراض وهدف حاسم وهو ضمان مساهمة هذا التراث في تشكيل وعي ووجدان الأجيال القادمة.

"تمزيرت أوفلا" رجال يفترسون بقرة الأرملة

خرج فيلم "تمزيرت أوفلا" أي "بلدة الأعالي" لمحمد مرنيش في 2009. فيلم يصور محنة قرية معزولة في قمة جبل، يحلم أهلها بطريق تربطهم بالعالم الخارجي. يزروهم الشيخ (أمغار) مبعوثا من القائد، ويخبرهم من فوق بغله عن لجنة تقنية ستزور البلدة قصد الإعداد

لإنشاء الطريق. يفرح الأهالي، ويطلب منهم أمغار، بناءا على أوامر القائد، الترحيب باللجنة بل وإظهار الفرح. يستجيبون فورا، فيصحح لهم أمغار أن الفرح لا يكون إلا بذبح بقرة.

ذهل القرويون واحتاروا، ليس لأن البقر تشابه عليهم، بل لأن القرية ليس فيها إلا بقرة واحدة : بقرة الأرملة فاظمة، وهي بقرة عجفاء فاقع لونها لا تسر الناظرين، ومع ذلك أصر أمغار على ذبحها.

أكل أعضاء اللجنة لحم البقرة وقرروا أن إنجاز الطريق مستحيل تقنيا، وهكذا تعرقل التواصل مع العالم الذي يجري، بينما البلدة راكدة. وبعدها قرر الأهالي إنشاء الطريق جماعيا (التويزة). حمل الرجال الفؤوس والرفوش وبدأت معالم الطريق تظهر، لكن من أين ستمر الطريق؟

أرض الحاج محمية، فالأعيان فوق الفلاحين. بقيت أرض الأرملة، وهنا رفضت وشتمت الرجال الذين يحقرونها لأن ابنها هاجر إلى فرنسا منذ سنوات وانقطعت أخباره وذكرتهم بأكل بقرتها...

خجل الرجال من أنفسهم فتوقفوا عن الحفر ورجعوا إلى المقهى للعب الورق ومشاهدة التلفزيون، وقد فشل الطالب الجامعي، الحامل للوعي التاريخي في تعبئة الفلاحين لنجدة أنفسهم وتحسين شروط مستقبلهم، لذا غرقت البلدة في الانتظارية. وفجأة رجع ابن الأرملة بثروة كبيرة وقرر أن ينشئ الطريق بمفرده. عم الفرح. غير أن شكوكا حامت حول مصدر ثروته، اعتبرها بعض الرجال حراما واستنتجوا أن الطريق التي سينشئها حرام ولن يمروا بها. هكذا أصبح الدّين عامل تفرقة. هكذا تبدد الحل المستورد فجأة. لم تقع ثورة مفاجئة وتبين أن الحرية كما قال بول باسكون "تؤخذ بالسير لا بانتظار الليلة الكبرى".

التغيير لا يحدث فجأة. التغيير ليس طفرة.

دخلت البلدة في منعطف جديد. جاءت الفرنسية زوجة المهاجر ومعها طفله، وحينها نزل أمغار من البغل ترحيبا بها في "تمازيرت أوفلا". ومن خلال شخصية أمغار وبغله، نتعرف على سلطة القائد المطلقة حتى دون أن يظهر، لأن الخوف من سلطة المخزن متجذر في الخلايا الوراثية للقرويين. ويترسخ هذا الوضع لأنهم يفقدون قواهم الحية، "فالشباب والمواهب والنقود تغادر البادية" كما قال باسكون، فالطالب يصطدم مع حبيبته التي تحرم الطريق على نفسها، فيدرك أن الحب المتبادل ليس طريقا مضمونا للوصول إلى التفاهم، لذا اختار طريق المعرفة، سافر إلى حيث الجامعة. فبقي الفقراء الجهلة والنساء تحت رحمة أمغار والقائد والحاج.

هذا هو الخط الرئيسي للفيلم، وهو أقرب إلى الوثائقي في تصويره لنمط حياة البلدة. فيلم يظهر الكاميرا تفكر في المجتمع. الكاميرا تتدرب على ممارسة وظائف علم الاجتماع القروي، تكشف السوسيولوجيا السياسية للمغرب العميق، حيث الفلاحون الفقراء تحت رحمة الأعيان والسلطة التي يتحالفون معها، والنساء تحت رحمة الفلاحين الذين يقهرونهن للحفاظ على تقاليد الكرم في القبيلة. وهو كرم ناتج عن كدح وعرق النساء في الحقل.

فيلم بقليل من المشاهد الدرامية وكثير من المشاهد الوثائقية، وقد تم التصوير في مشاهد طبيعية جميلة، كما خلقها الله، لكن لهذا التصوير مشكلتين :

الأول أن هذا الجمال المبهج يخص عين السائح الذي يزور "بلدة الأعالي" مرة واحدة ليبتهج بالطبيعة البكر، هذه الطبيعة المؤذية التي يحس بها القروي في لحمه وعظمه. والجمال

هنا لا يعوض القسوة. وهذا التناقض بين موقف الشخصيات وموقف الكاميرا مشوش. المطلوب هو أن يعكس موقع الكاميرا ذهنية الشخصيات.

المشكل الثاني أن تصوير الطبيعة ليس وظيفة سينمائية، وعندما تم استخدامها بكرا جاء تصوير ديكور المشاهد خاما، دون أي جهد إبداعي، ديكور لم تلمسه يد الفنان ليعبّر. الطبيعة الخام تعبر عن نفسها، الديكور المجهز -الذي لمسته يد الفنان- يعبر عن الشخصيات وعن الرؤية الفنية للمخرج.

جاءت معظم المشاهد في الفيلم إخبارية تقريرية، لم يتم بناؤها خطوة خطوة، وقد جرى استخدام اللقطات العامة بكثرة، وهي تعرض المشهد دون تفاصيله، وهي لقطات في كادرات عفوية تليق بفيلم هواة. لقطات طويلة تكون فيها الكاميرا ثابتة، بينما يصعد الممثلون الجبل صامتين، وهم يبدون صغارا من بعيد، لذا تغيب تفاصيل الوجوه ويجثم وقت ميت ثقيل. حينها تنبعث موسيقى شديدة مؤذية للأذن، موسيقى تصويرية ذات إيقاعات محلية، لكنها موسيقى خام ركّبت على الفيلم دون أن تُصقل لتلائم المشاهد، بل هناك تفاوت واختلال (décalage) بين الصوت والصورة، حتى أنه لا أثر لمهندس الصوت في الفيلم، لذا جاء الصوت خاما.

يقول المؤلف الموسيقي الايطالي نيكولا بيوفاني "في السينما، على الموسيقى أن تبقى في الكواليس، عليها أن تشتغل في لا وعي المتفرج وعليها ألا تكون واضحة بشكل مباشر". ويتحقق هذا الاشتغال بمساهمة الموسيقى التصويرية في تكثيف اللقطات وزيادة مدى إحساس المشاهد بها. (مثال مضاد : كثيرون بكوا وهم يسمعون موسيقى فيلم "تيتانيك" دون أن يشاهدوه).

عندما تصل شخصيات الفيلم إلى الأعلى، تصمت الموسيقى ليبدأ الحوار، حينها يتم تصوير مشاهد رتيبة، إذ يصطف كل القرويين جنبا إلى جنب أمام الكاميرا ويتحدثون، وهذا نقص في إدارة الممثلين وفي الإخراج (mise en scène)، و"هو مخطط أو تصميم مؤلف من تنظيم وتوزيع الممثلين في اتصالهم ببعضهم البعض ومع المحيط أو المنظر. يتتبع الحياة والذاتية المميزة للشخصيات وحالتها السيكولوجية"[1]

هذه أعالي لم تصلها السينما الأمازيغية بعد، لذا فبسبب ضعف الإمكانيات والسرعة في الإنجاز، هناك الكثير من الخام في "بلدة الأعالي"، خام في الصوت والصورة. ويبدو أنه يتوقع من النقد السينمائي أن يكون متفهما لخلو الساحة وتعثر البدايات وضعف ميزانية الإنتاج.

رغم كل شيء، يبقى الفيلم خطوة في درب السينما الأمازيغية، فيلم يقدم حكاية غنية بالأبعاد والقيم، يقدم قيم بطولة "جْماعة" شتتها الخلافات، إذ تسبب العجز عن إدارة الحوار بين القرويين في فشلهم في تحقيق هدفهم وبالتالي استمرار العزلة والبؤس الرهيب الذي يعيشون فيه.

لم يبتكر القرويون طريقا ليتواصلوا فيما بينهم في عزلتهم الكريهة، لذا لم ينجحوا في شق طريق تضمن تواصلهم مع العالم. ومع ذلك، كلما تدهور وضعهم زاد تعاطف المتفرج معهم. وقد جاء السيناريو رتيبا في الثلث الأول من الفيلم، متوسطا في الوسط وتحسن كثيرا في القسم الأخير، لأن أطراف الصراع غدت واضحة، مما أنتج مشاهد مقنعة، عن بطولة جماعية لسكان بلدة من المغرب العميق، بلدة تريد التواصل مع العالم، وتنتظر يدا تمتد إليها.

---

(1) [1] أندريه تاركوفسكي "النحت في الزمن" ترجمة أمين صالح، وزارة الإعلام، البحرين 2006.

"عصر المعجزات" في ظل الأركانة العطشى

في قرية بأعالي الأطلس، حيث السرد الشفوي مصدر التسلية الوحيدة، تروي الأم لابنتها قصص الأنبياء. خاصة قصة عطش إسماعيل وأمه هاجر وانبثاق نبع زمزم من الحجر. لكن قبل ذلك تقلب الأم نعليها في باب البيت. هذا سر لا تعرفه الأجيال الصاعدة.

هكذا تبدأ أحداث فيلم "عصر المعجزات" 2011 من إخراج الحسين الشكيري، وبطولة كوثر غزول، كبيرة البردوز وعمر الطالبي. وهذا اقتباس آخر لحكاية عريقة لشرح المغرب العميق وهو أمازيغي في معظمه.

عادة عندما أقبل على مشاهدة فيلم قصير أطرح افتراضين، الأول أن يقدم الفيلم بحثا جماليا أو موضوعاتيا أو هما معا. الثاني أن يكون ذلك البحث موفقا. أن يكون بحثا مثمرا، مدهشا، يحمل لمسة تعكس وجهة نظر مخرجه.

ليس من السهل العثور على هذا خاصة في الأفلام الأمازيغية التي طبعتها نمطية الفيسيدي، وفيها تمثيل جله كليشيهات وحوارات طويلة وقصص ملفقة بالفلاش باك والأحلام والجنون. مع الاعتراف طبعا بدور أفلام الفيسيدي على مستويين، الأول أنها قدمت لساكنة المنطقة، خاصة في الجبال، صورة عن واقعها بلغتها الأم. على المستوى الثاني وفرت للكثير من الشبان فرصة الاحتكاك المبكر بالكاميرا وجهاز المونتاج وتقنيات التصوير، بشكل تطبيقي، وهو ما لم يتوفر للشبان في مدن مغربية كثيرة.

الآن يجب أن ترتفع السينما الأمازيغية إلى مستوى المرحلة. والعمل الذي نتناوله خطوة نحو الأفق المرغوب.

في هذا الفيلم القصير الذي يمتد 23 دقيقة، بنى السيناريست عبد النبي الدحيم عالما متكاملا بعدد قليل جدا من الشخصيات. وبما أن السيناريو -وهو القطعة الأرضية التي يبنى عليها الفيلم- قد كتب بمهارة فقد مكن ذلك المخرج من إضافة لمسته الخاصة، من تقديم تفسير مُرضي للنص.

ذلك أن للمخرج صلة بالمكان الذي يصوره بقرب شديد. صحيح أن الحسين الشكيري قد ولد وعاش في بلجيكا، لكن والده ينحدر من قرى الجنوب، لهذا يحمل في روحه هواجس المنطقة التي ينحدر منها. وبهذا الإحساس نتتبع في الفيلم نظرة المخرج القلقة على تيمة الماء والشجر، على الجذور التي انطلق منها والده ليتغرّب في أوروبا.

المكان هو بطل الفيلم، مكان يجف، والشخصيات فيه تتدهور معه عاجزة. تتحمل شظف العيش والعطش في أرض محجوجرة. فيلم له بعد توثيقي لنمط العيش القروي، فيلم بأثر السحر يمر سريعا دون أن يشبع منه المتفرج، يساهم في تحميل المتخيل الجمعي في الثقافة الأمازيغية من الشفوي إلى الصورة، ليفهم الجيل الشاب لماذا قلبت الأم نعلها قبل أن تبدأ الحكي. حسب تفسير جدتي، فعلت الأم ذلك لتحمي البيت من اللصوص، ومن كل شر، وهكذا تصير الأسطورة في خدمة الأمن.

شر نراه بعين طفلة بريئة يجثم عليها واقع اقتصادي ساحق. طفلة لا تصدق تطمينات أمها بأن والدها سيعود. أقرب ملاذ للأسرة هو الطريق التي تغري بالرحيل. الطفلة يامنة تكره الرحيل، تكره أن تُجتث من جذورها وتنتظر معجزة لتنقذها.

تجلس على هضبة قرب الطريق، تراقب مرور السيارات، أحيانا يتوقف أبناء المدن المدللين للاستراحة فيتراشقون بالماء. يلعبون لعبة زمزم دون عاشوراء، ماء معبأ ويبذرونه. لا يخجلون من أنفسهم، من فرط الأنانية لا يحسون بغيرهم.

تبنى المخرج وجهة نظر الطفلة القلقة من رحيل والدها وهي تتأمل مرتع طفولتها يَيْبسُ. تقارن بوجع، تراقب أولئك المدللين من موقع مرتفع، مكانيا وأخلاقيا. واضح أن الماء متوفر في المغرب، لكن توزيعه غير عادل. تمس لا عدالة توزيع الثروة، كل شيء، حتى الضوء، فأعمدة التيار الكهربائي تظهر في خلفية الصورة، لكن الأم تحكي لابنتها على ضوء الشمع.

يرحل والد يامنة إلى المدينة من منطقة تفرغ من سكانها، يهجرها الذكور القادرين على العمل. مع هذه الهجرة الخارجية والداخلية، يفرغ المغرب العميق من رجاله، تبقى النساء ويصير مجتمع القرية أميسيا، وهو ما حصل في الفيلم، بقيت الام والإبنة والشجرة الشامخة. شجر الأركان لا يعوض الرجال.

ترك الأب ابنته وزوجته في ظل الأركانة العطشى، وهي مصدر زيت ورعي وحطب وظل وهوية، فهي بمثابة الجدة، كاتمة أسرار الطفلة التي بقيت في المغرب العميق، مغرب يعطش ولابد له من معجزة. والمعجزة المأمولة أن يأتي ملاك يضرب الأرض المحجوجرة بجناحه لينبجس الماء وتشرب الأسرة المهجورة من نبع صاف.

وفرت جغرافية المكان مواقع مختلفة للكاميرا لتطل على فضاء شاسع جعل عمق الكادر جذابا. ومن على تلك الهضبة، مازالت يامنة تنتظر بكبرياء. وقد قدم موقع التصوير إضافة كبيرة للفيلم. فبفضل روبيراج ذكي جرى التصوير في ديكور يوفر متعة للعين. جرى

تقديم المكان بشكل ممنهج، فنحن لا نتعرف عليه دفعة واحدة، بل نكتشف تفاصيله على مراحل.

وقد بدأ الفيلم بلقطة دامت عدة دقائق دون أن ترْمش الكاميرا. بذلك أعلن المخرج أسلوبه الذي قدم صورا مؤثرة في لقطات مشهدية plans séquences تم الحصول عليها بفضل تنظيم جيد لحركة الممثلين أمام الكاميرا، سواء في العمق أو في المرور العرْضي. وقد جرى استخدام سلم لقطات متنوع مع غلبة اللقطات المتوسطة plan de demi ensemble (PDE)، وهي تعرض المشهد دون تفاصيله، لكن تظهر الشخصية ضمن الديكور الذي تتحرك فيه. وقد استخدم المخرج الحسين الشكيري اللقطات الكبيرة gros plans باقتصاد لأنها تقصي الديكور من الشاشة، وبذلك تمنح الكاميرا المتفرج الإحساس بأنه يعيش داخل الأحداث وفضائها معا.

ولزيادة درجة انغماس المتفرج في واقعية الفيلم، تم توظيف المؤثرات الصوتية في لحظات التوتر. وهكذا نسمع الغنم تثغوا ونسمع صراخ طفل يرفع إيقاع اندماج الطفلة في قصة النبي التي سمعتها من أمها. حينها تجد يامنة الحل، تقرر أن تنجب طفلا من أجله سينبجس الماء من الصخرة تحت الأركانة الشامخة.

تتناص قصة يامنة مع قصة إسماعيل فتتكشف المرجعية الدينية للسرد. وقد استخدمت التشابهات كوسيلة لعرض وتكثيف موضوع الفيلم. ففي القصة القديمة يهجر إبراهيم الخليل زوجته وابنه بأمر إلهي. بسبب الحاجة للماء تجري هاجر بين الصفا والمروة سبع مرات فينبجس نبع زمزم. في فيلم "زمن المعجزات" رحل لأسباب اقتصادية. رحل حزينا دون أن يردد دعاء إبراهيم الخليل "رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ". لذا تجري يامنة بين الحجر قرب الأركانة وتتوهم أن طفلا يصرخ حولها، يستنجد بها من العطش، لكن الطبيعة لا

ترحم، والماء لا ينبجس من الصخر. لا معجزة تنقذ المغرب العميق من العطش. هذه هي الحقيقة المرة، زمن المعجزات ولى. لكن الفن السابع يستعيدها ليمنحنا أفقا وأملا لنستمر في العيش.

"أدور" الشرف الأكبر

المقاومة بعيدا عن مارشي سنطرال

بعد الأساطير جاءت لحظة السينما التاريخية مع فيلم "أدور"، والذي تم عرضه في المهرجان الوطني للفيلم بطنجة 2017. وهو الفيلم الثاني الناطق بالأمازيغية في تلك الدورة. وهو فيلم تاريخي عن المقاومة في جنوب شرق المغرب. هذا تذكير بأن المقاومة لم تكن فقط في فاس وفي مارشي سنطرال بالدار البيضاء. بل إن مقاومة الجنوب أخرت كثيرا الاستعمار الفرنسي الذي لم يسيطر على المنطقة إلا في 1935. أي لم يدم إلا عشرين سنة. وقد كان لذلك ثمن.

فبعيدا عن المقاومة الجماعية للقبائل كان هناك مقاومون فرادى تمكنوا من تدويخ المستعمر بفضل معرفتهم بتضاريس المنطقة واحتضان السكان. فهؤلاء بالنسبة للمقاوم مثل الماء للسمكة.

أعتقد أن المخرج لم يخصص ما يكفي من الوقت لعرض أشكال النهب التي يمارسها المستعمر تجاه الشعب. هناك غياب تام لبروبتاج المرحلة. لم نلحظ النهب المزدوج الذي يمارسه المستعمر وأشباه الباشا لكلاوي. ففي الربع الأول يظهر المغاربة فرادى لا كجماعة تعطي للمقاومة بعد سياسي. وبالنسبة للقطات التي تنقص من صدقية الحدث أنه عندما يهجم

المقاوم على حفل الجنود الفرنسيين لا يطلقون النار عليه. هو وحده من يسدد ببندقية يبدو أنها تحتوي مائة طلقة.

رغم صعوبة هذا النوع الفيلمي فقد أمتع المخرج الجمهور بصورة قوية وصوت مؤثر مضاف عبارة عن مواويل أمازيغية. المشكل أن الصوت المركب على الصورة يملي على المشاهد الأحاسيس بدل أن يكتشفها على مراحل.

"منزل الحقول" تالا حديد، الفرار من الحقل

يعتبر فيلم تالا حديد الناطق بالأمازيغية حفرا في المغرب القروي العميق لاستكشاف صوت طفلتين. نرى بقرة ومعزة وحمار وكلبين ودجاجات. وبرد شديد شظف العيش في المغرب العميق تحمل أيدي الأمهات تجاعيد تراكم الشقاء. بالنسبة لي كشخص ولد في منطقة مشابهة عايش وعرف لا أجد جديدا في الفيلم.

الصور ساحرة وقوية حضرت في وقت طويل. في فيلم "تالا حديد" الوثائقي، كان السرد أكثر تماسكا وكان مرور الزمن أكثر وضوحا من أفلام تخييلية كثيرة. وهذا درس للذين يصورون ربورتاجا في أسبوع ويسمونه فيلما وثائقيا. الزمن حاسم في الإبداع.

عرض الفيلم في المهرجان الوطني للفيلم بطنجة 2018 وتوج بجائزتين هما جائزة لجنة التحكيم وجائزة المونطاج. الفيلم لمخرجة مغربية عراقية قضت وقتا طويلا في الجبل لتفهمه. نتابع اقتصاد الجبل في كل الفصول. كما نتابع قصتين متوازيتين لهما اتجاهان متناقضان.

أولا، حكاية مهاجر عاد إلى القرية الجبلية، مهاجر قضى خمسة عشر سنة في أوروبا. ثم حكاية طفلة كرهت العمل الشاق في الجبل. فللأطفال حلم مختلف. حلم الهروب من الريف بسبب جاذبية المدينة. تحضر المدينة في الحلم وفي المشروع الفردي للخلاص. الذهاب إلى الدار البيضاء مهر مناسب للهروب من الجبل. من جديد يحصر البعد الثقافي الأمازيغي في الجبل.

خلاصات وتوصيات لتقدم السينما الأمازيغية

فنيا : ما الذي حصل في هذه العشرين سنة ؟

على صعيد القصص، حصلت نقلة من اقتباس الأسطورة إلى مقاربة الواقع. على صعيد الأسلوب ظهر وعي أكبر بالأشكال الفنية بدليل استخدام لقطات أقصر بدل حوار في ثلاث دقائق. على مستوى المؤثرات تم الانتقال من توظيف الفولكلور والمواويل (ثموايث) والأغاني الجاهزة مسبقا إلى استخدام موسيقى تصويرية درامية.

رغم هذا لابد من تجنب بعض المشاهد المكررة في الأفلام الناطقة بالأمازيغية، ومنها :

1- كثرة الأحلام والتخيلات

شاهدتم ممثلا مستلقيا على ظهره وعليه غطاء خفيف أبيض غالبا، تقترب الكاميرا من وجهه في لقطة كبيرة ثم تدخل في الإطار أحداث كثيفة وضجيج فجرح فموت فصرخة فاستيقاظ وخوف. الشخصية تحلم.

2- مشهد التذكر والإفراط في الفلاش باك

شاهدتم ممثلا يجلس في مكان عصري يبرز لنا مهنته أو وضعه الاجتماعي. تقترب الكاميرا من وجهه، يصبح ضبابيا ثم يبدأ في تذكر أحداث مرت عليها سنوات، أحداث تسبب الألم وينوي الآن أن يعلمنا بها ثم يرينا كيف يتعايش معها.

3- مشهد المجاذيب والمجانين

مشهد يجري حول أضرحة الصّلحاء. أو يجري في المدن ويظهر فيها مجانين يقولون الحقيقة. إنه عالم الجنون والسرية واللا عقل. سبب اللجوء لهذه المشاهد ؟ ما يعجز المخرج عن تفسيره يدفع به لعالم اللا منطق ليعفي نفسه من عبء التفسير. يفسر ذلك بأنه عودة إلى النبع للتزود بطاقة روحية.

4- مشهد النية أبلغ من الحدث

شاهدتم ممثلا يستحم يصب عليه الماء يفكر في الهجرة ويحلم بأنه هاجر ووصل وسط بحر هائج فغرق ومات. ينهي الاستحمام فيعود للواقع فيقرر ألا يهاجر. إنتهى الفيلم. هذه أحلام يقظة، وهي تتحقق كاملة.

5- مشهد الممثل في الزنزانة

من باب اقتصاد تكاليف الإنتاج، للتخلص من ضجيج الحياة اليومية وقوانين الإضاءة وصعوبات تحريك الكاميرا، يختار المخرج غرفة بلا نوافذ ويحشر ممثليه في زاوية. يضع الكاميرا أمامهم ويبدأ في تصويرهم. هذا ليس سجنا، إنه ضريح أو منزل أو مقهى مفبرك. يصور برؤية إخراجية فقيرة.

في كل هذه الحالات يتم الاحتيال على قانون التعاقب الزمني بالحلم والتذكر، ويتم الاحتيال على حيوية الفضاء الاجتماعي باختيار أماكن تصوير مغلقة لا تنبض بالحياة.

بعد كل هذا، يجب التذكير أن السينما المغربية الناطقة بالأمازيغية قد حققت تراكما ولديها جمهور.

لكن مطلوب أفلام أمازيغية مدينية وليس فقط أفلام ريفية بدوية تكرس وتفرض السمة القروية على الثقافة الأمازيغية. لابد من تقديم صورة حداثية عصرية لا يخجل منها شبان اليوم. وهذا تحدي تجاوز النظرة الفولكلورية.

لتحقيق ذلك يجب أن تنتقل الحركة الأمازيغية من مرحلة النضال إلى مرحلة المأسسة، وهذا ما يفرض على المناضل المدمن على الاحتجاج والتنديد أن يتعلم منطق المقاول المعتاد على الإنجاز والمتابعة والتكيف مع السياق ليقدم فنا يعيش بجمهوره وليس بالدعم فقط.

السينما الأمازيغية بصيغة المؤنث :

تجربة مليكة المنوگ نموذجا

سعيد شملال

في ظلّ الإنفراج السياسي الذي شهده المغرب مع بداية الألفية الثالثة، تمّ الانفتاح الرسمي على مختلف العناصر المكوّنة للهوية المغربية عامة والمكوّن الأمازيغي خاصة. الأمر الذي سمح ببروز بعض التعابير الثقافية والفنية (من بينها السينما) التي تلامس كينونة وهوية الإنسان الأمازيغي على المستوى الرسمي. هكذا تمّ عرض أول فيلم سينمائي ناطق بالأمازيغية بعنوان "تيليلى" (النجدة) للمخرج الراحل محمد مرنيش (1951-2012) بتاريخ 29 أبريل 2006. منذ ذلك الحين والسينما المغربية الناطقة بالأمازيغية تستأثر باهتمام الباحثين والنقاد ومنظمي بعض التظاهرات السينمائية الوطنية على حد سواء.

بيد أن هذا الاهتمام لم يخلُ من الجدل وبعض التحفظ الذي أبداه (ولازال يبديه إلى حدود كتابة هذه الأسطر) مجموعة من المهتمّين بالشأن السينمائي، والذي تجلّى بشكل بارز في التسمية. لقد تمّ طرح أسئلة من قبيل: أي تسمية هي الأقرب إلى الصواب؟ هل "السينما المغربية الناطقة بالأمازيغية"، "السينما الأمازيغية"، "الفيلم الأمازيغي"، "السينما المغربية المعبّرة عن المكوّن الأمازيغي"، أم "السينما المغربية" بشكل عام وشامل؟ لا يسمح لنا المجال هنا إلى

العودة إلى هذه الآراء والاقتراحات[1]، كما لا يسمح لنا بالإقرار بأي واحد منهم نُماشي؛ ولهذا سنستعمل هنا "السينما الأمازيغية" كمصطلح إجرائي لا غير.

إن ما يعنينا في هذا الدراسة هو الحديث عن الحضور النسائي في السينما الأمازيغية وراء الكاميرا، ولذلك سنحاول الإجابة على الأسئلة التالية : إذا كان التأريخ الرسمي للسينما الأمازيغية (وليس أفلام الفيديو الأمازيغية) يعود إلى سنة 2006، فما هو تاريخ ظهور أول فيلم روائي سينمائي طويل من توقيع مخرجة سينمائية أمازيغية؟ ما هي مميّزات تجربة مليكة المنوگ السينمائية؟ وما موقعها من داخل المشهد السينمائي الوطني؟ وما هي القيمة المضافة التي تسجّل لفيلمها الطويل "تاونزا"؟

على مستوى المصطلح، هناك فرق بين المخرجة الأمازيغية وبين الفيلم السينمائي الأمازيغي (من توقيع امرأة)، أي هل الحديث عن السينما الأمازيغية بصيغة المؤنث يستدعي الوقوف عند أفلام المخرجات الأمازيغيات فقط (ولو كانت بعض هذه الأفلام أو كلها غير ناطق بالأمازيغية)، أم عند الأفلام المعبّرة عن المكوّنات الأمازيغية، حتى ولو كانت بعض مبدعات هذه

---

[1] للاطلاع على إشكالات التسمية، يمكن العودة إلى المراجع الآتية: إبراهيم أيت حو، السينما المغربية: الواقع والآفاق، سلسلة الحوار 51، منشورات الفرقان، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، صص، 97-103؛ إبراهيم حسناوي، السينما الأمازيغية: دليل المهنيين، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2012، صص، 11-12؛ سعيد شملال، "السينما الأمازيغية: أسئلة التأسيس والبحث عن الذات"، مجلة آفاق، عدد: 85-86، يناير 2014، صص، 78-83؛ مسعود بوكرن، السينما الأمازيغية. وشم الذاكرة وسؤال الذات: رؤية من الداخل - الإنتاج السوسي نموذجا، منشورات إسني ن ورغ، Centre Imprimerie، آيت ملول، 2016، صص، 11-14؛ حميد اتباتو، "المكون الأمازيغي في السينما المغربية: الرؤية والاشتغال"، ضمن كتاب: السينما والمجتمع، تنسيق محمد اشويكة ورشيد بوقسيم، منشورات إسني ن ورغ، Centre Imprimerie، آيت ملول، 2016، صص، 43-65؛ حميد اتباتو، "الفيلم الأمازيغي: الديناميكية والعطب؛ توصيفات الهوية والوجود"، ضمن كتاب: الفيلم الأمازيغي: قضاياه ورهاناته، تنسيق إبراهيم حسناوي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2017، صص، 35-49؛ فريد الزاهي، "السينما الأمازيغية: مفارقات الصورة والهوية"، ضمن كتاب: الفيلم الأمازيغي: قضاياه ورهاناته، تنسيق إبراهيم حسناوي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2017، صص، 11-19.

الأعمال غير ناطقات بالأمازيغية؟ تفاديا للمنطق الاختزالي، نوّد الإشارة إلى مختلف أفلام المخرجات التي يحضر فيها أو من وراء عدسات كاميراتهنّ الإنسان الأمازيغي.

1- السينما الأمازيغية بتاء التأنيث

إن الحديث عن المخرجات الأمازيغيات يدفعنا إلى استحضار إحدى الرائدات على مستوى الفيلم الأمازيغي، ألا وهي فاطمة بوبكدي، التي قامت بإخراج أول فيلم أمازيغي طويل : "ران كولو الدونيت" (2000، إنتاج وردة فيزيون)، ثم أنجزت بعد ذلك فيلمي "حمو أونامير" (2003) و"كابران حماد". كما قامت بإخراج عدّة أعمال تلفزية ناجحة وثلاثة أفلام سينمائية قصيرة : "طه"، و"زهرة"، و"عائشة" (كلها من إنتاج سنة 2007). بعد بوبكدي، تأتي الممثلة القديرة والمخرجة فاطمة بووشان[1] بأفلام "حماد ينو" (2005)؛ "غيليّ إكرز إمكرت" (2006)؛ "تاوجة ن دّا موسى" (2006)؛ "غاصا داري، صباح دارك" (2006)؛ و"بوململاين" (2007)، والمخرجة حفيظة أنكاح بفيلم "تيغزي ندونيت" (2008).

إن الحديث عن التجربتين الإبداعيتين لكل من بوشان وأنكاح يحيلنا على عوالم الفيلم الأمازيغي ويذكرنا بها، حيث هيمنة البعدين الفولكلوري والتسييحي؛[2] بيد أن بوبكدي حاولت الإجتهاد على مستوى الكتابة الدرامية والإخراج لتنزاح إلى حد ما عن المسار الذي رسمته

---

[1] الشكر موصول للممثلة والمخرجة فاطمة بوشان على التوضيحات التي قدّمتها لي بخصوص فيلموغرافيتها، وذلك عبر اتصال هاتفي يوم 24 أبريل 2018.

[2] علاقة بالملاحظات السلبية المميّزة للسينما الأمازيغية، انظر: حميد اتباتو، "المكون الأمازيغي في السينما المغربية: الرؤية والاشتغال"، مذكور، صص، 58-62؛ حميد اتباتو، "الفيلم الأمازيغي: الديناميكية والعطب؛ توصيفات الهوية والوجود"، الرباط، مذكور، صص، 38-39.

الفيلموغرافيا الأمازيغية السابقة[1]. إن استثمارها للبعد الميثولوجي في الثقافة الأمازيغية في فيلمي "ران كولو الدونيت" و"حمو أونامير" سمح لها بإبداع دراما تنهل من التراث الشفوي المحلي[2].

على مستوى الفيلم الروائي السينمائي الطويل، تعتبر مليكة المنوگ أول مخرجة سينمائية أمازيغية، وذلك بإنجازها لفيلم "تاونزا" (2013)، الذي سنقف عنده بالتفصيل في الجزء الأخير من هذه الدراسة. ما دام الحديث هنا عن المخرجات الأمازيغيات، فلا بدّ أن نذكّر أيضا بالمخرجة سناء عكرود، التي قامت بإخراج "خنيفست الرماد" (2015)، وهو فيلم غير ناطق بالأمازيغية، لكنه يحيل إلى حد كبير على العوالم الأمازيغية، خاصة على مستوى المتخيل السينمائي (الحكائي)، والديكور، واللباس...

علاقة بالفيلم القصير، تبقى المخرجة جنان فاتن محمدي إحدى رائدات هذا الجنس الإبداعي، وذلك بإخراجها لفيلمي "تمالوت" (2008) و"صرخة بلعمان" (2013). تحاول الطفلة تمالوت في الفيلم الأول جلب الماء لجدّها طريح الفراش؛ لتتحوّل رحلتها للبحث عن الماء إلى رحلة للبحث عن الحياة في العالم القروي بالأطلس المتوسّط، حيث صعوبة الظروف الطبيعية وانعدام أبسط متطلبات العيش الكريم؛ الأمر الذي أودى بحياتها وحياة جدّها معا، وذلك بعد سقوطها في غياهب الجب وهلاكه في المنزل عطشا.

---

[1] يعتبر اتباتو أن فيلم "حمو اونامير" نموذجا مختلفا عن السائد في الفيلم الأمازيغي، وذلك لكتابته الفيلمية الواضحة (السيناريو)، و"الاشتغال الفاعل على كل مكونات العملية الإبداعية، بما في ذلك إدارة الممثل/ والمونتاج، وحركة الكاميرا، والاستثمار الإيجابي للمؤثرات الخاصة، وتصعيد البعد الدرامي الخ". انظر حميد اتباتو، "الفيلم الأمازيغي: الديناميكية والعطب؛ توصيفات الهوية والوجود"، الرباط، مذكور، صص، 40-41.

[2] للمزيد من المعلومات حول حضور الأسطورة في الفيلم الأمازيغي، انظر: عمر إذثنين، عن الفيلم الأمازيغي: مقالات وآراء، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، 2006، صص، 33-35.

في فيلم "صرخة بلعمان"، يواجه 'أزار' بشكل يومي جبروت وتسلّط عمه المنتشي كذبا بفقدانه لرجله في الحرب وحصوله على ميدالية جزاء 'بسالته'؛ غير أن انكشاف أمره، الذي يتجلى في حقيقة فقدانه لرجله بسبب حادثة سير وسرقته للميدالية التي يتباهى بها، دفع بأزار إلى التمرّد ضده، خاصة بعدما حاول اغتصاب 'يُمنة'، صديقته الحميمة.

انطلاقا من هذين الفيلمين القصيرين، يتبيّن أن جنان فاتن محمدي حاولت إثراء البعد الدرامي في الأفلام الأمازيغية، وذلك من خلال انشغالها بهموم الجغرافيا المنسية. أولا، على مستوى استحضار غياب ظروف العيش الكريم في الأطلس المتوسّط، الماء أساسا؛ الأمر الذي يرمز إلى موت الإنسان على كل المستويات. ثانيا، الاشتغال على تسلط العم في جغرافية الريف؛ الأمر الذي يعني مصادرة حق الشباب في العيش بحرية في زمن الربيع الديمقراطي، الذي يحضر بشكل فعلي عبر صوت المذياع (الحديث عن أخبار الثورة في بلد ما)، وبشكل رمزي في شوق أزار إلى فصل الربيع بغية التمتّع بنبات 'بلعمان'.

بالإضافة إلى جنان فاتن محمدي، لا بدّ من الوقوف عند تجربتي نورا أزروال وحليمة الورديغي؛ فالأولى قامت بإخراج فيلم "الفاكهة المحرمة" (2014)، الذي يتناول بشكل رمزي قصة آدم وحواء في علاقتها بالخطيئة الأولى[1]. بينما أنجزت الثانية فيلم "مختار" (2010)، الحائز على عدة جوائز، الذي يحكي قصّة الطفل مختار الذي عثر على صغير بوم جريح أثناء رعيه

---

[1] للمزيد من الآراء التحليلية حول الفيلم، انظر: مصطفى أفقير، "جمالية الفيلم القصير الأمازيغي"، ضمن كتاب: عناصر الثقافة الأمازيغية في السينما المغربية، تنسيق ادريس أزضوض، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة الحرية، فاس، 2015، صص، 34-39. بالإضافة إلى فيلم "الفاكهة المحرمة"، أنجزت نورا أزروال فيلما آخر له علاقة بالفكر الأسطوري، ألا وهو: "أخنيف أبرباش" (2016).

للغنم وأتى به إلى المنزل قصد علاجه؛ غير أن والديه نظرا إلى الأمر على أنه فأل شؤم فقاما بما في وُسعهما قصد طرد الأرواح الشرّيرة، التضحية بتيس نموذجا.

2- سينما المخرجات المعبرة عن المكوّن الأمازيغي

علاقة بالأفلام المعبّرة عن المكوّنات الأمازيغية، والتي ليست ناطقة بلسانها أساسا، تحضرني أفلام "أعراس في الأطلس المتوسّط" (Nuptiales en Moyen Atlas، 1993) و"اهتزازات في الأطلس الكبير" (Vibrations en Haut-Atlas، 1993) لإيزة جينيني؛ "كيد النسا" (1999) لفريدة بليزيد؛ "العيون الجافة" (2002) لنرجس النجار؛ "الراگد" (2004) لياسمين قصاري؛ "مّي فاما : بطولة بلا مجد" (2004) لدليلة النادر؛ وفيلمي "إطار الليل" (2014) و"منزل (في) الحقول" (2017) لتالا حديد؛ بالإضافة إلى الفيلمين القصيرين: "كونكسيون" (2015) لنادية غالية لمهيدي و"لا" (2016) لدمنة بونعيلات.

في إطار سلسلتها الوثائقية الذائعة الصيت "المغرب الموسيقي" (Le Maroc en musique)، صوّرت المخرجة إيزة جينيني[1] فيلمين قصيرين من السلسلة حول علاقة الإنسان الأمازيغي بالموسيقى سنة 1993. يدور الفيلم الأول، "أعراس في الأطلس المتوسّط"، الذي صُوّر بقبائل إشقير وزايان، نواحي خنيفرة، حول طقوس العرس الأمازيغي، المُرفق بإيقاعات فن أحيدوس بقيادة الراحل "المايسترو موحى والحسين أشيبان" بينما يُبرز الفيلم الثاني، "اهتزازات

[1] تعتبر إيزة جينيني (من مواليد 27 مارس 1942 بالدار البيضاء)، المتخصّصة في جنس الوثائقي الموسيقي، "صاحبة مسيرةٍ ضاربة في التوثيق للذاكرة المغربية الخصبة". انظر محمد اشويكة، "إيزة جينيني: رائدة الفيلم الوثائقي المغربي"، جريدة الحركة، عدد: 8131، 2014/06/17، ص، 07.

في الأطلس الكبير"، كيف أن الموسيقى جزء لا يتجزأ من اليومي لدى سكان منطقة أيت بوگمّاز، إقليم أزيلال، إذ إن الأهازيج الشعبية لا تفارقهم، ذكورا وإناثا، أينما حلّوا وارتحلوا.

تحيل فريدة بليزيد في فيلم "كيد النسا" بشكل مضمر على 'ديهيا أو الكاهنة' (712-585 م)، المرأة الأمازيغية التي قاومت الغزو العربي لشمال إفريقيا، وذلك من خلال إعادة تجسيد بعض تجليات سلوكها من طرف بطلة الفيلم، عيشة، التي نذكر من بينها مهارة ركوب الفرس، أخذ المرأة بزمام أمورها، والتجوال بكل حرية في الفضاء العام. تطعّم بليزيد إحالتها على الكاهنة بارتداء عيشة لأزياء تقليدية أمازيغية ونصب خيمة أمازيغية، وكذا استدعاء فرقة موسيقية من الأطلس المتوسّط من أجل تأثيث ليلتها مع ابن الأمير[1].

سلطت نرجس النجار في فيلم "العيون الجافة" الضوء على موضوعة الدعارة بالأطلس المتوسّط من وجهة نظر نسائية في ظلّ غياب شبه تام للعنصر الذكوري؛ كما أماطت اللثام على إحدى الطابوهات الجنسية والاجتماعية في المغرب المعاصر؛ الأمر الذي جعل عملها يثير الكثير من الجدل، خاصة في كتابات بعض الأقلام الأمازيغية، التي اتهمته بتشويه صورة المرأة الأمازيغية.

قدّمت ياسمين قصاري في باكورة أعمالها، فيلم "الراگد" (2004)، الحائز على أزيد من أربعين جائزة وطنية ودولية، تيمة الهجرة من وجهة نظر نسائية محضة، وذلك عكس فيلمها الوثائقي "عندما يبكي الرجال" (2000)، الذي ينظر إلى نفس التيمة من منظور رجالي. عكس أفلام الهجرة في السينما المغربية، ركّزت قصاري في عملها الروائي على معاناة النساء جرّاء هجرة

---

[1] للمزيد من المعلومات حول أوجه التشابه بين الكاهنة وعيشة في "كيد النسا"، انظر:
Valérie K. Orlando, *Screening Morocco: Contemporary Film in a Changing Society* (Ohio: Ohio University Press, 2011), p. 132.

أزواجهن وأولادهن إلى الديار الأوروبية، حتى في الوقت الذي هنّ في أمسّ الحاجة إليهم؛ يغادر حسن زوجته زينب مباشرة بعد حفل زفافهما بينما يغادر أحمد حليمة بعد علمه بشائعات حول خيانتها له. في ظلّ غياب زوجيهما، تعيش الزوجتين، وباقي نساء دوار سيدي لحسن، ضواحي مدينة تاوريرت، على إيقاع الإنتظار، كأنهن ينتظرن 'غودو' الذي لن يأتي في آخر المطاف/الفيلم.

أولت المخرجة دليلة النادر في فيلمها الوثائقي "مّي فاما: بطولة بلا مجد" (2004) اهتماما خاصا بالمرأة المقاومة للاستعمار بالمغرب، فوقع اختيارها على 'فاما'، تلك المرأة التي قاومت الاستعمار الإسباني بشمال المغرب قبل أن تنقل معركتها بعد الاستقلال إلى الدفاع عن الخيار الديمقراطي، وذلك بمساندتها للمعتقلين السياسيين في فترة سنوات الرصاص في العقود السابقة، وتبنّيها لحقوق المرأة فيما بعد.

يدور فيلم "إطار الليل" (2014) للمخرجة المغربية العراقية تالا حديد، والحائز على عدّة جوائز من أهمّها الجائزة الكبرى للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة (الدورة السادسة عشر، فبراير 2015)، حول قصّة اختطاف الطفلة الأمازيغية 'عائشة' من طرف 'عباس' قصد بيعها بأوروبا. بيد أن الطفلة نجحت في الإفلات من قبضة المجرم بمساعدة من صديقته 'نادية' لتعود أدراجها في آخر الفيلم إلى الأطلس المتوسّط لتعانق أرضه من جديد.

يتتبّع العمل الثاني للمخرجة تالا حديد، "منزل (في) الحقول" (وثائقي، 2017)، مسار الأختين فاطمة وخديجة؛ فبينما الأولى منشغلة بترتيبات زواجها التقليدي، الذي لا زالت تحكمه عدّة أعراف أبيسية، تحلم الثانية بمزاولة مهنة المحاماة في ظلّ العراقيل الجمّة التي تعترض سبيلها؛ العقلية البطريريكية، والتهميش الجغرافي، على سبيل الذكر لا الحصر. على هامش

مسار الأختين، ينقل لنا الفيلم بحميمية بعض جوانب الحياة اليومية لسكان إحدى القرى بالأطلس الكبير على امتداد ثلاثة فصول. يتبيّن لنا في الأخير، أن المخرجة وبطلتها معا تقترحان أن المرافعة حول حقوق المرأة عبر بوّابة مهنة المحاماة هي إحدى السبل الناجعة لردّ الاعتبار للكائن الأنثوي.

على مستوى الفيلم القصير، تدور أحداث فيلم "كونكسيون" (2015) لنادية غالية لمهيدي في إحدى القرى الأمازيغية بأعالي توبقال، التي لازالت تعيش تحت رحمة أوتوقراطية رئيس جماعتها، الذي حرمها من أبسط متطلبات الحياة : الكهرباء. تحاول أمل، الشابة المثقفة والحاملة لشهادة الإجازة، تغيير الوضع بتقدّمها للانتخابات المحلية، لكنها تصطدم بسطوة الرئيس وحاشيته، الذين حاولوا جاهدين النيل من سمعتها ومسارها.

تدور أحداث الفيلم القصير "لا" (2016)، لمخرجته دمنة بونعيلات، حول الشاب 'علي'، الذي يرفض الزواج 'المدبّر' من طرف أفراد عائلته، وذلك بهدف إخراس أفواه الناس التي تتهم ابنهم بأنه فاقد للرجولة. بيد أن السبب الحقيقي في عقدة علي مع النساء تعود إلى أيام صباه، التي تعرّض فيها للاغتصاب من طرف امرأة. هكذا تكبر العقدة معه إلى درجة أن خيال المغتصِبة لا يكاد يفارقه؛ الأمر الذي جعله يُقدم على خنق زوجته ليلة الزفاف بعدما تمثلت له في صورة المرأة المغتصِبة.

بعد هذه الإحالات العامة للأفلام المعبّرة عن المكوّنات الأمازيغية الموقّعة من طرف مخرجات لسن بالضرورة ناطقات بالأمازيغية، لا يسعنا الآن إلا أن نقف عند تجربة المخرجة مليكة المنوگ.

3- قراءة في تجربة مليكة المنوگ

جمعت المخرجة مليكة المنوگ بين الإخراج السينمائي والإعلام؛ فقبل اقتحامها لعالم الفن السابع، سبق لها وأن مارست مهنة الصحافة بمجموعة من المنابر الإعلامية الوطنية، حيث تخصّصت في إنجاز التقارير الصحفية وتقديم الأخبار بالأمازيغية، والتوظيب، والترجمة التحتية.

بعد حصولها على دبلوم الصحافة (تخصص السمعي-البصري) بالمعهد العالي للصحافة سنة 2000، شغلت المنوگ عدّة مهام إعلامية بالإذاعة الأمازيغية، والقنوات التلفزية: الأولى والثانية والثامنة (تمازيغت). في سنة 2013، قامت بخوض أولّ تجربة سينمائية لها، وذلك بإخراجها للفيلم الروائي الطويل الناطق بالأمازيغية "تاونزا"، الذي شارك في المسابقة الرسمية للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة في دورته الخامسة عشر، فبراير 2014.

في ثاني تجربة سينمائية لها، قامت مليكة المنوگ رفقة محمد ندراني بإخراج الفيلم الوثائقي "على خطى الفوسفات" (2016، إنتاج مغربي/كندي)، الذي ينبش في ذاكرة مدينة خريبكة والمناطق المجاورة. يعود الفيلم إلى إرهاصات التنقيب عن الفوسفات، وتأسيس المكتب الشريف للفوسفات من طرف المستعمر الفرنسي، وظهور الطبقة العاملة، وعلاقة هذه الأخيرة بالحركة الوطنية المطالبة باستقلال البلاد[1].

[1] للمزيد من المعلومات حول الفيلم، انظر: مصطفى خُلالْ، "فيلم 'الطريق إلى الفوسفاط'... تاريخ الفوسفاط بالمغرب"، جريدة الاتحاد الاشتراكي، عدد: 11896، 31-2018/04-01/03، ص، 05. للإشارة: ورد في الجريدة خطأ أن كاتب المقال هو محمد طروس.

3-أ قصّة فيلم "تاونزا"

تبدأ أحداث الفيلم بدردشة في إحدى شبكات التواصل الاجتماعي بين 'يوسف'، إبن 'إبراهيم'، وبين 'زينة'، إبنة 'ملعيد'، نكتشف من خلالها أن الشابين وقعا في غرام بعضهما البعض دون علمهما أنهما أبناء الإخوة. تتطوّر الأحداث ليعود بنا الفيلم عبر تقنية الفلاش باك، إلى والدي الشابين وبداية قصّتي حياتهما في البادية، حيث سيادة مجموعة من الأعراف التقليدية التي تحدّد جزءا مهما من العلاقات الاجتماعية التي تجمع بين أفراد المجتمع عامة، وبين الذكور والإناث خاصة.

مع اتّضاح خيوط البناء الدرامي، يتبيّن لنا أن إبراهيم، الذي يشتغل طبّاخا في إحدى مطاعم الدار البيضاء[1]، عاد إلى بلدته من أجل العثور على فارسة أحلامه هناك. فبينما هو يتجوّل في الحقول رفقة صديقه الحميم 'الحسين'، وقعت عيناه على إحدى الفتيات ذات العينين الأخّاذتين. منذ ذلك الحين لم يهدأ له بال إلى أن لجأ إلى أمّه، 'تلايتماس'، وأخته ملعيد بالسؤال بمن تكون هذه الفتاة. على عكس المتوقع، تمّ إخباره أن الفتاة ليست إلا 'شامة'، أخت الحسين. كان هدفهما من وراء تضليل إبراهيم، مستغلتين في ذلك عُرف القرية الذي يُقرّ بأن لا يرى الزوج عروسه حتى يوم الزفاف، هو تأمين زواج الحسين من ملعيد، اللذين تطوّرت علاقتهما العاطفية إلى حد الحمل قبل الزواج.

[1] حسب مليكة المنوگ، لم يتم تصوير فيلم "تاونزا" في مدينة الدار البيضاء باستثناء بعض اللقطات البانورامية، بل تمّ تصوير 80% منه في مدينة تارودانت والباقي في مدينة أگادير. بيد أن المدينة المقصودة في الفيلم، حسب المخرجة، هي الدار البيضاء، وليست تارودانت أو أگادير؛ إن الدافع وراء عدم التصوير في الدار البيضاء، دائما حسب المنوگ، هو ضعف ميزانية الفيلم، الذي تمّ دعمه من طرف لجنة الدعم بالمركز السينمائي المغربي في مرحلة ما بعد الإنتاج فقط. وردت هذه التوضيحات على لسان مليكة المنوگ في إجابتها على بعض الأسئلة التي طرحتها عليها عبر إحدى شبكات التواصل الاجتماعي، وذلك يوم 15 يوليوز 2016.

بغية ستر الفضيحة، تم التعجيل بحفلي الزفاف، لكن إبراهيم تفاجأ ليلة الزفاف أن العروس ليست صاحبة العينين الجميلتين ليرفض هذا الزواج المدبّر الذي يبدو أنه 'زواج مقايضة'. أخبرته شامة أنها ضحية خطة أمه وأخته، كما التمست عفوه، لكن إبراهيم بقي مصرّا على رحيلها، وهو ما تمّ في الصباح الموالي. مع مرور الأيام، تعرّف إبراهيم أخيرا على 'توفلا'، ذات العينين الجميلتين، فقرّر الزواج بها رغم رفض عائلته، فكوّنا بذلك زوجا سعيدا وغادرا إلى الدار البيضاء مباشرة بعد عقد قرانهما.

لم تتقبّل عائلة شامة ما جرى لابنتهم لتطلب بالمقابل من الحسين طرد ملعيد كاقتصاص من إبراهيم وعائلته بعدما وصلهم نبأ زواجه من توفلا. هكذا تجد العروستين نفسهما في وضع اجتماعي وثقافي محرج ومثير للسخرية والقيل والقال. لم تستسغ ملعيد هذا الأمر، وفرّت إلى المدينة هروبا من النظرة الدونية التي أصبحت عُرضة لها، ومتأثرة بأغاني 'الرايسة تزروالت'، التي تعالج مواضع مشابهة لما جرى لها. إن هروبها هذا يعني رفضها لواقع يُحتم عليها العيش منهزمة في فضاء لازال يرزح تحت نير العقلية الذكورية[1].

بعد جهد جهيد، التقت ملعيد بالرايسة تزروالت، التي تأثرت بواقعها وقرّرت اصطحابها إلى منزلها، كما تبنّت فيما بعد مولودتها 'زينة'؛ فكانتا سندا لبعضهما البعض بشكل شبيه لنوعية العلاقة التي نسجتها 'نادية' مع 'لالا كيرانة' في فيلم "باب السما مفتوح" (1988) لفريدة بليزيد. مع توالي الأحداث وبمساعدة من تزروالت، سطع نجم ملعيد في الغناء وأصبحت بدورها 'رايسة'، و"عملت خادمة شريفة، ثم فنّانة شريفة أيضا"، على حد تعبير المخرجة:

---

[1] عن هذا الأمر، تقول المنوگ: "فالصدمة العاطفية (من حبيبها الذي تزوّجها لوقت وجيز ثم طلّقها) هي التي جعلتها ترفض أن تبقى فتاة منهزمة بالقرية، خاصة وأنها حامل". انظر مليكة المنوگ، "السينما الأمازيغية تعيش صحوة فنية"، حاورها سعيد شملال، مجلة الفنون المغربية، العدد الثالث، يونيو 2015، ص، 57.

"فليس بالضرورة أن الفنّانة هي التي نراها في 'الكباريهات'. لقد حاولت إعطاء صورة مُشرّفة لـ: 'الرايسة'."[1]

في آخر الفيلم، التقت ملعيد بإبراهيم وتوجّها كل من يوسف وزينة بعد علمهما أنهما أبناء الإخوة إلى البادية من أجل إحياء علاقتهما بجذورهما، والتحق بهما والديهما رفقة الرايسة تزروالت، ليتم جمع شمل العائلة؛ الأمر الذي يحيل عليه عنوان الفيلم بشكل رمزي.

3-ب "تاونزا": قراءة في العنوان

ينهل عنوان الفيلم من التراث الأمازيغي، حيث تعني كلمة 'تاونزا'، أولا، قصّ شَعر مقدّم الرأس فوق الجبين، وهو عُرف تتقيّد به الفتاة العزباء في منطقة تارودانت[2]. ثانيا، تحيل الكلمة على الحلي الذي تضعه النساء الأمازيغيات فوق الرأس، والمتكوّن من مجموع الجواهر التي تزيّنه؛ ويكون هذا الحلي جميلا في كليته، إذ يبدأ بفقدان رونقه كلما بدأ يفقد جواهره؛ الأمر الذي له علاقة رمزية بمضمون الفيلم.

ينتهي الفيلم بنهاية سعيدة، إذ يجتمع أفراد العائلة لأول مرّة بعد طول غياب ملعيد وإبراهيم. هكذا يكون "انقسام الأسرة شبيه بانقسام حبّات الجواهر التي تُزيّن تاونزا، لكن بفضل كل من ابنة ملعيد وابن إبراهيم- اللذان تعرّفا على بعضهما البعض عبر الانترنيت-

[1] نفسه، ص، 58.

[2] عن عنوان الفيلم تقول المنوگ: ""تاونزا" فيلم لا علاقة له بالنّقاب الديني، بل له علاقة بالنّقاب العُرفي؛ ففي المجتمع الأمازيغي نجد أن غُرّة الشعر التي يُطلق عليها إسم 'تاونزا' هي عُرف بالمنطقة خاص بالفتاة العازبة، ويُحبّذ إظهارها, أما مسألة إخفاء الوجه، فهي عادة لا غير حرصت فتيات المنطقة على التشبّث بها". انظر نفسه، ص، 57.

سوف يتم جمع شتات تاونزا المُتجسّدة في الأسرة؛ ومن حيث بدأت، تنتهي القصة في القرية الجميلة".[1]

3-ج موقع مليكة المنوگ من داخل المشهد السينمائي المغربي

بإخراجها لفيلم "تاونزا" سنة 2013، أصبحت مليكة المنوگ أول مخرجة سينمائية أمازيغية على مستوى الفيلم الروائي السينمائي الطويل الناطق بالأمازيغية؛ الأمر الذي يحسّسها بمسؤولية أكبر لإعطاء الأفضل وللاجتهاد أكثر في المستقبل[2].

علاقة بالفيلم الروائي الطويل الناطق بالعربية / الدارجة، تعتبر فريدة بورقية أول مخرجة سينمائية، وذلك بإنجازها لفيلم "الجمرة" (1982). إذا عدنا إلى التراكم الفيلموغرافي الوطني، فإننا نجد أن المدّة الزمنية الفاصلة بين هذا الفيلم وبين فيلم "الابن العاق" (1958) للمخرج العصامي محمد عصفور هي أربعة وعشرين سنة. هذا في الوقت الذي نجد فيه أن المدّة الزمنية الفاصلة بين فيلم "تاونزا" (2013) وبين فيلم "تيليلى" (2006) للمخرج الراحل محمد مرنيش هي سبع سنوات فقط، وهي نفس المدّة التي نسجلها على مستوى الفيلم الأمازيغي، إذ نجد أن فاطمة بوبكدي دخلت عالم الإخراج سنة 2000، وذلك بإخراجها لفيلم "ران كولو الدونيت"، وذلك بعد سبع سنوات من ظهور أول فيلم أمازيغي، ألا وهو "تمغارت وورغ" (1993) للرائد الحسين بيزكارن.

---

[1] نفسه.

[2] علاقة بهذا الأمر، تقول المنوگ: "اعتباري أول مخرجة سينمائية أمازيغية يحسّسني بمسؤولية أكبر لإعطاء الأفضل وللاجتهاد أكثر". انظر مليكة المنوگ، "السينما الأمازيغية تعيش صحوة فنية"، ص، 56.

على ضوء هذه المقارنة القابلة للنقاش، يتبيّن أن السينما المغربية الناطقة بالأمازيغية بصيغة المؤنث تمّ اقتحامها في وقت مبكر بالمقارنة مع تلك الناطقة بالعربية / الدارجة دون إغفال الظروف التي كانت وراء كلّ اقتحام على حدا، حيث قد لا يسمح واقع المرأة المغربية وموقعها السوسيوثقافي في الحقب الزمنية المشار إليها بهكذا مقارنة.

بيد أن حقيقة تواجد المرأة الأمازيغية (بوبكدي، بوشان، أنگاح، والمنوگ) وراء الكاميرا (على مستوى الفيلم الطويل) بقي منحصرا في جهة سوس فقط؛ الأمر الذي يجب أن يُقرأ على ضوء المعطيات السوسيوثقافية في المجال المغربي. إن ولوج هؤلاء المخرجات عالم الإخراج أنصفته الخصائص الثقافية المُشكّلة للجغرافيا الأمازيغية، حيث إنه كلما اتجهنا من الشمال (الريف) إلى الجنوب (سوس) كلما وجدنا المرأة أكثر تحرّرا وحضورا في التعابير الثقافية الشعبية : الرقص (أحيدوس وأحواش أساسا)، والموسيقى، على سبيل الذكر لا الحصر.

إذا قرأنا تجربة مليكة المنوگ على ضوء الفيلموغرافيا المغربية الطويلة عامة التي وقّعتها مخرجات سابقات (بورقية، بليزيد، النجار، قصاري، النادر، جنيني، تالا حديد، الخ)، يمكن القول إن فيلم "تاونزا" حاول طرح قضية المرأة من منظور أمازيغي صرف في قالب سينمائي ناطق بالأمازيغية. بالإضافة إلى ذلك، إن العمل هو ثمرة الدراسة الأكاديمية لصاحبته؛ الأمر الذي دفع بها إلى التخلص إلى حد ما من بعض (وليس كل) الخصائص الفنية السلبية التي بصمت الفيلموغرافيا الأمازيغية.

على سبيل الختم

في الأخير، لابدّ من التأكيد أن السينما الأمازيغية بصيغة المؤنث لازالت تتحسّس موطئ قدم لها من داخل المشهد السينمائي المغربي، حيث لازال عدد المخرجات الأمازيغيات والأفلام الأمازيغية (من توقيع الإناث) لم يتجاوز عدد الأصابع عدّا. في الحقيقة، قد يساءل هذا التراكم الفيلموغرافي الضئيل جدا أحقية تسمية 'السينما الأمازيغية بتاء التأنيث الناطقة بالأمازيغية'، لكن هذا لا يعني محو الإرهاصات الأولى لهذا التصنيف.

الفيلم الأمازيغي من الفيديو إلى السينما

سياقات ومخرجات التحول

عمر إذثنين

لا يختلف إثنان على أن ميلاد التجربة الفيلمية الأمازيغية قد مر من مخاض خاص، أملته من جهة الحاجة إلى عكس صورة المجتمع الأمازيغي من خلال الصورة، وأيضا الرغبة في تصريف تمثل مرئي عن المخيلة، التاريخ، الحضارة والإبداع الأمازيغي. في هذا السياق إذن ظهرت البوادر الأولى للتجربة الفيلمية الأمازيغية أو لنقل التجربة الفيلمية المغربية الناطقة بالأمازيغية. فكيف كان هذا المخاض إذن وما هي ملامحه، وكيف تحول من تبني تجربة الفيديو أول الأمر إلى الاشتغال ضمن إطار أدوات السينما؟ ماذا تغير بعد هذا الانتقال على المستويين الفني والتقني وكذا على مستوى التلقي؟

المحور الأول : البداية كانت من خلال الفيديو

1. خصوصيات الإنتاج والتوزيع

لعل ما يميز ظهور الفيلم الأمازيغي في الساحة الفنية المغربية هو عدم ارتباطه منذ وقت مبكر بالإنتاجات المدعمة تلفزيا، سواء من القناة الأولى أو القناة الثانية، أي ما يسمى في العرف التلفزي بتنفيذ الإنتاج. كما أن هذا الفيلم لم يتبنى معايير الإنتاج السينمائي المعروفة،

وهذا ما أعطى شكلا جديدا في الإنتاج والتوزيع وحتى التلقي السمعي البصري على المستوى الوطني. لقد كان الحامل البصري الذي من خلاله يتم تلقي الإنتاجات الفيلمية الناطقة بالأمازيغية، هو ما يسمى لدى مهنيي هذا القطاع ب "الفيديو"، أي تلك الشرائط التي يتم من خلالها وضع النسخة التجارية من الفيلم. وقد كان الأمر في المرحلة الأولى يتم على شرائط VHS (أي : شرائط الفيديو العائلية) والتي انتشرت منذ أواسط السبعينيات من القرن الماضي. وقد قامت شركة JVC اليابانية إنتاجها وبيعها على نطاق واسع، اشتهرت بفضل ثمنها المنخفض نسبيا وخصائصها التقنية الفريدة. ويمكن تحديد مرحلة توزيع الأفلام الأمازيغية على هذا الحامل ما بين بداية تسعينيات القرن الماضي إلى بداية الألفية. وقد كان ملاحظا حينها ظهور محلات لكراء وبيع هذه الأفلام إلى جانب الأشرطة الموسيقية التقليدية. كان ثمنها يتراوح حينها ما بين 100و150 درهما للشريط الواحد، لدى يلاحظ أن نسبة مهمة من جمهور هذه الأفلام يقوم بكرائها مقابل مبلغ في المتناول (10إلى 15درهما). وبالرغم من أن هذا الحامل سيتغير مع بداية الألفية الثالثة إلى حدود اليوم، فإن صفة "الفيديو" يبقى لصيقا بها، إذ أن مرحلة تغيير الحامل البصري ستبدأ مع السنوات الأولى من الألفية بالمرور إلى حامل آخر هو ما يعرف لدى شركات الإنتاج بقرص الفي سي دي VCD. هذا الأخير سيشهد على تحول كبير على مستوى التوزيع، إذ وبحكم تكلفة التسجيل عليه الرخيصة نسبيا ستنزل أثمنة هذه الأشرطة تقريبا عشرة أضعاف عن ثمن الحامل السابق، إذ ستتراوح ما بين 15 و13 درهما. غير أن هذا الانخفاض في ثمن القرص لم يحل دون انتشار ظاهرة القرصنة على نطاق واسع. خصوصا وأن الإمكانات التقنية للقيام بالأمر في متناول الناس لا من حيث التكلفة ولا من حيث المعرفة والتمكن منها.

بالرجوع إلى سيرورات إنتاج الفيلم الأمازيغي على حامل الفيديو، نقف على الأمور التالية : كل الأفلام المنتجة منذ سنة 1991 وإلى حدود اليوم كانت منتجة من طرف شركات صغيرة، وأغلبها كان عبارة عن استوديوهات تسجيل الأشرطة الغنائية، بدءا بشركة بوسي فيزيون (BOUSSI VISION)، ومرورا بصوت مزوضة ووردة فيزيون. بعدها، ستتأسس شركات ليس لها هذا الماضي مع إنتاج الأشرطة الغنائية. وقد كانت أولى الشركات المنتجة للفيلم الأمازيغي بمدينة الدارالبيضاء، ثم ظهرت أخرى فيما بعد بأكادير وغيرها من المدن. ويتم إنتاج بضعة آلاف من النسخ التي توزع بالخصوص في المدن التي تعرف كثافة لساكنة ناطقة بالأمازيغية وبالخصوص متغير تشلحيت، كمدن الدارالبيضاء، مراكش، طنجة، الرباط، أكادير، تزنيت، وارزازات، إنزكان، دمنات، بني ملال. وتوزع أيضا في الدول التي تعرف جالية مغربية ناطقة بالأمازيغية كفرنسا، بلجيكا وهولاندا. يمكن القول إن عملية توزيع هذا الفيلم بقيت في إطار بسيط إذ أن التوزيع يتم من خلال الشركة المنتجة نفسها والتي كان لها في سابق عهدها بتوزيع الأشرطة الصوتية معرفة بالبائعين بالجملة في المدن والمناطق السابق ذكرها. ويتم إرسال المنتوج إلى نقط البيع تلك من خلال النقل الخاص بالمنتج أو من خلال شركات الإرساليات، ويتم استخلاص ثمن الأشرطة فيما بعد. إذ أن عامل الثقة هنا مهم للغاية، وقد ظهرت بعض الشركات المنتجة للأفلام الأمازيغية التي تتكلف بتوزيع أفلام الشركات الأخرى لدى بائعي الجملة كما هو الحال مثلا مع شركة ATLANTIC بمدينة الدارالبيضاء.

لعل مما يلاحظ في سيرورة إنتاج هذا الفيلم هو خضوعه لمجموعة من الممارسات الملتصقة به سواء على مستوى اختيار الممثلين، تحديد أماكن التصوير، اختيار فريق العمل

التقني، اختيار النص والقصة، طريقة التصوير وتقنياته، بل حتى على مستوى التعاقدات التي تربط بين المنتج ومجموع المشتغلين في الإنتاج بصفة عامة.

فعلى مستوى النصوص أو السيناريوهات التي يتم الاشتغال عليها، تكون من خلال التعاقد مع بعض كتاب النصوص دوي الباع في فن الحلقة بالدارالبيضاء إنزكان ومراكش كما هو الأمر مثلا مع القصاص والسيناريست إد عبد الرحيم بورحيم، الذي ألف العشرات من النصوص لشركات إنتاج متعددة، عرف بعضها نجاحا ملحوظا. ولعل ما يميز هذه النصوص هو ارتباطها بفضاء القرية بالجنوب المغربي، وانحصارها في تيمات لصيقة بهذا الفضاء من قبيل الصراع حول الماء والأرض. كما يتم الإلتجاء إلى نصوص كتاب من آفاق أخرى غير فن الحلقة، منهم من كان يشتغل في البداية كممثل، أو مخرج قبل أن ينخرط في الكتابة. ولعل القاسم المشترك بين هذه النصوص في غالبيتها هو خضوعها لإملاءات المنتجين خصوصا ما يتعلق بفضاءات التصوير والقصة المحورية بحيث يستجيبان لإكراهات الميزانية الصغيرة المخصصة للفيلم.

يعرف المشتغلون في ميدان الفيلم الأمازيغي أن اختيار الممثلين في فيلم الفيديو لا يتم دائما وفقا لمعايير موضوعية، بالقدر الذي يخضع لمنطق المعرفة والقرب من المنتج أو المخرج. لذا نجد أن فئة معينة تشتغل بصفة شبه دائمة مع منتج من المنتجين، ويحدث أن نجد أن ميدان الإنتاج الفيلمي الأمازيغي يتسم بتقسيم فريد، إذ هناك منتجين يتركزون في مدينة الدارالبيضاء والرباط، وآخرين يتركزون في مدينة أكادير ونواحيها، ولكل من هاتين المجموعتين فريق من التقنيين والممثلين الذين يتعاملون معهما بشكل مستمر، وقليلا ما نجد خروجا عن هذا السياق. لكن السمة المشتركة بين المجموعتين هو كون الممثلين يشتغلون وفقا لظروف

تمتاز بالهشاشة غالبا والاستغلال في بعض الأحيان، إذ في غياب عقود واضحة للعمل يضطر هؤلاء وبحكم حاجتهم للعمل إلى الخضوع لكافة الشروط المفروضة من طرف المنتج. ولعل فئة قليلة من هؤلاء الممثلين التي باستطاعتها مناقشة العروض المقدمة لها من موقع القوة أمام المنتج إما بحكم الجماهيرية التي تحظى بها لدى جمهور هذا الفيلم، أو بحكم أنهم لهم تجارب تمثيل وموقع في المشهد الدرامي الوطني خارج إطار الفيلم الأمازيغي. في هذا السياق لابد من استحضار التجارب الأولى في تصوير الفيلم الأمازيغي إذ أن حضور العنصر النسوي لم يكن سهلا. فقد كان البحث عن ممثلات لتمثيل أدوار النساء عسيرا على المخرجين، كما لم يتقبله البعض، إذ حكت لي الممثلة "أمينة الهيلالي" على هامش تكريمها بالمهرجان الوطني للفيلم الأمازيغي بمدينة وارزازات أنها هي ومن كانت معها في تجربة فيلم "تمغارت وورغ" محط استهجان ورفض من طرف ساكنة الدوار الذي مثلن فيه هذا الفيلم، بل تعرضن للرشق بالحجارة حينها. غير أن هذه المواقف سرعان ما تغيرت وأصبح هناك تقدير كبير للممثلين كما للممثلات لدى الجمهور المتتبع لهذا الفيلم كما تتبعنا ذلك لدى استقبال جمهور الدواوير المحيطة بوارزازات لنفس الممثلة في ليلة عرض أحد الأفلام الأمازيغية في إطار المهرجان السابق ذكره.

تصوير الفيلم الأمازيغي لعقدين من الزمن ظل محبوسا في إطار البادية خصوصا قرى الأطلس الكبير والصغير، منذ فيلم "تامغارت وورغ" للحسين بيزكارن، كأنه بذلك يرسم معالم للتصوير لهذه التجربة الفريدة. فإذا ما استثنينا أفلام قليلة مصورة في مدن الدارالبيضاء وأكادير يمكن الجزم أن أكثر من نصف ما صور كان في فضاء القرية. من بين التفسيرات الممكنة لهذا التوجه القروي لفضاء التصوير، يعزو في نظري إلى إكراهات الإنتاج المادية لهذه

الأفلام، وليس قرارا فنيا كما قد يتبادر إلى ذهن الملاحظ. ولعل ما يؤكد هذا الاعتقاد هو لجوء بعض المنتجين إلى التصوير بمنازلهم الخاصة أو منازل عائلاتهم أو أصدقاءهم بهذه المناطق، وأيضا معرفتهم أن التصوير في هذه الأماكن لن يكلفهم كثيرا، كما لو قرروا التصوير في أماكن بالفضاء المديني. غير أن هناك استثناءات تنفلت من هذه القاعدة كتجربة لحسن بيجديكن الذي سعى إلى تبني قصص تستحضر بقوة الفضاء المديني في أفلام كثيرة كفيلم "أركاز لي إتاهلن سنات تمغارين". والذي تم تصويره بمدينة الدارالبيضاء بشكل كامل.

على مستوى التوزيع وبحكم اعتماد المنتجين على حامل الفيديو كما سبق الإشارة إلى ذلك، فقد كان هذا الفيلم خارج القاعات السينمائية، وظل توزيعه يتم بطرق شتى. فبعد البصم على النسخ المراد توزيعها في المركز السينمائي المغربي، يتم توزيع الفيلم من طرف المنتج على نقاط بيع بالجملة بالعديد من المدن المغربية، كما يتم إرسال كميات إلى دول كفرنسا، بلجيكا، ألمانيا وهولاندا. يجب القول هنا أنه لا يوجد موزعون خاصون بالفيلم الأمازيغي، بل شركات لإنتاج هذه الأفلام تقوم بتوزيع الفيلم. ويلاحظ وجود شركات متخصصة في القيام بإجراءات الحصول على التراخيص الخاصة بالتصوير وأيضا تقوم بتوزيع الأفلام وذلك لفائدة شركات إنتاج صغيرة بعيدة عن الدارالبيضاء والرباط. يتم توزيع ما بين 5000 و80000 نسخة من الفيلم الواحد، ويكون في غالب الأحيان في جزئين أو ثلاثة أجزاء، لدى نجد فوق ملصق الفيلم رقم 1 حيث يشير إلى الجزء الأول من الفيلم، أو 2 و 3 للإشارة إلى الجزء الثاني والثالث، ويتم احتساب بعض الأسابيع قبل توزيع الجزء الموالي حتى يضمن المنتج توزيع الجزء السابق ويتأكد من نجاحه في السوق، وعليه يقرر عدد النسخ التي سيقوم بتوزيعها. لعل الخاصية التي تميز توزيع الفيلم الأمازيغي هو اعتماده في الغالب على نوعين من الحوامل "الملصق الكبير

للفيلم الذي يعطى لبائعي الجملة والتقسيط، وغلاف الفيلم، وكلاهما يركزان على إظهار وجوه الممثلين فوق الحاملين بشكل كبير، وكلما كان عدد الوجوه كبيرا كلما كان ذلك مهما، ذلك أن استراتيجية الاشهار هنا تتركز على جدب المشاهد المفترض من خلال وجوه ممثلين قد يستهوونه لشراء الفيلم. فوجوه الأبطال أهم بكثير من عناوين الفيلم، ويحدث أن نسمع لدى مشاهدي هذه الأفلام في حديثهم عن فيلم ما القول أنهم يفضلون أفلام "العربي" على أفلام "العطاش" أو أفلام "الداحماد"، مما يزكي مقاربة المنتجين لإشهار أفلامهم، إذ يعلمون أن ما يشد المستهلك هو الممثل وليس القصة أو عنوان الفيلم أو المخرج. فـ"العربي" هنا يقصد به "العربي الهداج" أحد الممثلين ذوي الشهرة، أما "العطاش" فيقصدون به "مبارك العطاش"، أما "الداحماد"، فيقصدون به "الحسين أوبركا" المشهور بشخصية "الداحماد" في فيلم "بوتفوناست د ربعين أومخار".

يلاحظ أيضا أن أغلفة الأفلام تحمل عناوين الأفلام مكتوبة بالحرف العربي، واللاتيني أو أحدهما فقط، وقليلا ما نجد من يعتمد من المنتجين على الحرف الأمازيغي. نفس الشيء أيضا نجده على جنريك الفيلم سواء في بداية أو في نهاية الفيلم، بل نجد تكرارا لنص يكتب في بداية الفيلم بالعربية أو بالفرنسية يحذر من الاستغلال التجاري للفيلم أو قرصنته من دون الرجوع للمنتج، علما أن الفيلم موجه إلى فئة الناطقين بالأمازيغية، ومنهم من لا يعرف حتى قراءة النصوص العربية.

لعل أهم فترات توزيع الفيلم الأمازيغي تبقى فترة العيد الكبير وفترة الصيف، حيث يعود المهاجرون إلى قراهم ومنازل عائلاتهم، سواء من المدن الداخلية أو من خارج أرض الوطن، وتكون هذه المناسبة فرصة اللقاء بالعائلة ومشاركتهم لحظات المذاكرة وشرب الشاي، وتكون

فرصة أيضا لمشاهدة ما استجد من أفلام. فتكون هذه الفترة هي أهم فترات السنة التي تشترى فيها الأفلام الأمازيغية وتشاهد. وتجدر الإشارة إلى أن مشاهدة الفيلم الأمازيغي منذ ظهوره على الساحة الفنية كانت في الغالب مشاهدة عائلية بامتياز.

في ظل الصعوبات المالية التي يعاني منها توزيع الفيلم الأمازيغي، خصوصا مشكل النسخ غير القانونية التي توزع بأثمة أقل بكثير من الثمن المتفق عليه، تصل إلى 5 دراهم أو أقل حسب المناطق عوض 13 درهم لنسخة الVCD الأصلية، يلجأ بعض المنتجين إلى بيع مساحات إشهارية لبعض الشركات فوق شريط الفيلم أو على غلاف الفيلم، كما يقومون بإشهار منتوجاتهم الأخرى كالأفلام والأشرطة الموسيقية، أو حتى أنشطة أخرى يملكونها (أستوديو التصوير، قاعة الحفلات....).

2. تراكمات الفيديو

توسعت القاعدة الجماهيرية للفيلم الأمازيغي بشكل كبير، خصوصا بعد تحول الحامل البصري من VHS إلى الVCD فإمكانيات مشاهدة الأفلام الأمازيغية على الحامل الأول لم تكن في متناول الكثيرين، لدى اقتصر على فئة محدودة، ومشاهدته بالنسبة للذين لا يملكون جهاز الفيديو (magnétoscope) كان من خلال بعض المقاهي التي تعرض هذا النوع من الأفلام، أو من خلال لقاءات ثقافية محدودة للحركة الثقافية الأمازيغية التي بدأت بالانتشار سنوات التسعينات وبداية الألفية الثالثة.

تعززت الخزانة الفيلمية الوطنية برصيد مهم من الأفلام الأمازيغية التي أضفت بعدا جديدا على الفيلموغرافيا المغربية، ألا وهو الحديث بالأمازيغية في هذه الأفلام الذي لم يكن

قبل سوى أمرا عرضيا في الأفلام الناطقة بالدارجة. غير أن التراكم الحاصل في أفلام الفيديو هم بالخصوص أفلام منطقة سوس بنسبة كبيرة جدا، في حين تبقى الأفلام الناطقة بمتغيرات الشمال لا تتعدى ثلاثة أفلام لمصطفى الشعبي، وفيلم أو فيلمين لمتغير الأطلس المتوسط. كما أن هذا التراكم الكمي هم الأفلام الدرامية بالخصوص في حين غابت الأفلام التسجيلية، ولم تعرف هذه التجربة أي فيلم قصير إلا فيما بعد ظهور مهرجانات الفيلم الأمازيغي.

تعددت المواضيع التي تطرق إليها هذا الفيلم، إذ عالج بالخصوص مواضيع اجتماعية من صميم اليومي كالزواج وتعقيداته، الطلاق ومشاكله، توزيع ماء السقي في الحقول، الصراع على الأرض والمال، البحث عن الكنوز وما يرافقه من مشاكل. غير أن الميزة الأساسية لهذه القصص هو التصاقها بالواقع المعاش، ومحاولة معالجة هذا الواقع تارة من خلال الدراما وتارة أخرى من خلال الفكاهة والمواقف المضحكة. تطرق هذا الفيلم أيضا وفي مجموعة كبيرة من الإنتاجات لقصص من التراث الأمازيغي ومن الأسطورة، فقد عالج على سبيل المثال أسطورة حمو أونامير مرتين على الأقل في فيلم "حمو أونامير" لشركة وردة فيزيون، وفي فيلم "توف تانيرت" للمخرج عبد الله داري، إنتاج شركة فوزي فيزيون. كما عالج أسطورة "تاكمارت إسمضال" في فيلم يحمل نفس الاسم للمخرج لحسن بولحسن. بعضها تناول قضايا فلسفية بروح فكاهية كفيلم "ران كولو الدونيت" إنتاج وردة فيزيون، وبطبيعة الحال تطرقت العديد من هذه الأفلام لتيمة الهجرة سواء من الدوار إلى المدينة، أو من المغرب وإلى الدول الأوروبية. من هذه الأفلام مثلا "إمزواك"، وفيلم "تامغارت وورغ". لم تغب تجربة السيرة الذاتية عن هذه الأفلام إذ تم إنتاج أفلام تناولت سير ذاتية لرموز من الفن الأمازيغي كفيلم "تيهيا" الذي صور جزء من حياة الفنانة فاطمة شاهو المعروفة فنيا ب "تاباعمرانت" خصوصا مرحلة معاناتها

قبل أن تصل إلى الشهرة بفضل الغناء، ثم أيضا قصة "الرايس بلعيد" في فيلم يحمل نفس الاسم، من إخراج المرحوم عبد الله أوزاد، وقد مثل دور الحاج بلعيد إدريس تامونت.

تناول الفيلم الأمازيغي العديد من الشخصيات، وحاول معالجة مختلف القضايا، غير أن الملاحظ تركيزه الواضح على شخصيات بعينها، تتكرر بشكل كبير في جل هذه الأفلام، خصوصا لما يتعلق الأمر بقصة تدور في فضاء القرية، ومن هذه الشخصيات نذكر:

فقيه الدوار: يتكرر هذا الدور في العديد من الأفلام غير أن مقاربته تختلف من فيلم إلى آخر. فهناك من يجعله في محور الفيلم كبطل تدور حوله الأحداث ويحاول أن يكون هو الباحث عن حل المشاكل المستحدثة في الفيلم، كما يحاول أن يتوسط بين الناس، بحكم أنه في غالب الحالات يتم استقدامه من مكان آخر ولا تربطه مصالح مباشرة مع الساكنة، ويكون تدخله محمودا حينها. في بعض الأدوار يتحول إلى شخصية شريرة في جلباب فقيه الدوار، فيحاول أن يستغل مكانته للوصول إلى أغراضه ومساعيه ويستغل طيبوبة الناس لتحقيق مآربه. ويحدث أن يكون في بعض الأحيان في وسط صراعات بين مجموعتين من الناس في الدوار لا يعرف كيف يخرج نفسه من المأزق كما أنه يخاف على منصبه فإذا مال لطرف على حساب آخر سيتعرض للسوء من الجانب الآخر.

شخصية أمغار (المقدم) : شخصية أمغار محورية في فيلم الفيديو، إذ يحظر بكثرة في أفلام الفيديو تارة كمدافع عن مصالح الدوار في مواجهة مع قوى أخرى كأصحاب المال والنفوذ أو غرباء عن المكان. وأغلب الأدوار يكون هو من يحاول استغلال نفوذه وسلطته للوصول إلى مصالحه الشخصية، ويتواجه مع بقية أفراد الدوار المستضعفين.

القاضي : هذه الشخصية لا تظهر في أفلام الفيديو إلا لما يتعلق الأمر بقصص تراثية، ويكون دوره هو الوصول إلى الحقيقة، خصوصا لما تتقدم أمامه حالات معقدة من الصراع بين فردين أو مجموعتين من الأفراد، ويستعمل في ذلك حيل ومقالب. ومن الممثلين الذين مثلوا بكثرة هذا الدور إذ عبد الرحمان بورحيم الذي ساهم بقسط وافر في تحويل هذه القصص إلى أفلام، بعضها تم تحويله إلى أفلام بالدارجة مستوحاة من قصص بورحيم.

الأحمق : تحضر هذه الشخصية أيضا في فيلم الفيديو ويكون دورها هو استفزاز تفكير الناس، كي ينتبهوا إلى أمر ما، كما يلعب دورا آخر وهو نقل الأخبار من مكان إلى آخر, ويحدث أن يكون في محور الفيلم كأن يسعى الوالدين لتزويجه ويحاولون إخفاء حمقه على عائلة العروس المفترضة، وتخلق حينها مواقف طريفة.

الحكيم : تحتل هذه الشخصية مكانة مهمة في الأفلام التي تنهل من التراث وتحاول أن تستوحي منه مواقف وعبر. ويحدث أن نجد في الفيلم شخصية الحكيم على شاكلة سيدي حمو المعروف في منطقة سوس بأقواله ومتونه الكثيرة حول الحياة وزوالها، وحول القضايا الأخرى. ولعل من الشخصيات البارزة التي جسدت هذا الدور نشير إلى إد عبد الرحيم بورحيم، والحسين برداوز.

المحور الثاني : التحول إلى السينما

1. سياقات التحول

من باكورة الأفلام السينمائية الأمازيغية يمكننا الحديث عن فيلمين الأول لمحمد مرنيش، والثاني لبدر عبد الإلاه اللذين ظهرا إلى القاعات السينمائية في سنة واحدة (2006)، بفارق في الظهور لا يتعدى بضعة أشهر، الأول يحمل اسم "تليلا" عرض أول الأمر بسينما ريالطو بأكادير وبعدها بسينما الملكي بالرباط، أما الثاني ويحمل اسم "بوقساس بوتفوناست"، عرض بسينما الفن السابع بالرباط. وقد تم إنتاجهما دون المركز السينمائي المغربي. بعد هذين الفيلمين ستظهر أفلام أخرى كفيلم "ميغيس" لبلمجدوب، وفيلم " ايطو تتريت" لمحمد العبازي، غير أن أول فيلم أمازيغي سيحصل على دعم المركز السينمائي المغربي سيكون هو فيلم "تامازيرت أوفلا" لمحمد مرنيش. تجدر الاشارة إلى أن ظهور هذه الأفلام سيترافق مع ظهور باكورة الأفلام الأمازيغية القصيرة سواء على حامل الفيديو أو السينما.

هناك معطيات كلها ساهمت بشكل أو بآخر في التحول من فيلم الفيديو إلى السينما، لكن ذلك لا يعني القطع مع إنتاجات الفيديو، فرغم التراكمات الحاصلة في إنتاج الأفلام السينمائية الأمازيغية، فقد ظلت وثيرة إنتاج الفيديو كما هي دون أي تغير. من هذه المعطيات :

رغبة منتجي أفلام الفيديو الخروج من قوقعة الفيديو والانفتاح على السينما ولذلك ما يبرره، فمحمد مرنيش له احتكاك كبير مع تقنيين ومشتغلين في ميدان السينما، كما له إمكانيات تقنية ومادية لخوض تلك المغامرة، فكان أن أنتج فيلم "تيليلا". والذي عرض في بعض القاعات السينمائية، كما وزع على شكل أقراص فيديو، كما أن الرغبة في إنتاج فيلم سينمائي كان أيضا بهدف التمكن من الاستفادة من دعم المركز السينمائي المغربي على غرار الأفلام

المغربية الأخرى التي تنتج في جزء كبير منها بفضل دعم هذا المركز، لذلك فقد قام بإنتاج ثلاثة أفلام سينمائية قصيرة قبل أن ينتقل إلى الفيلم الطويل. نفس الرغبة والظروف توفرت لبوشتى الإبراهيمي الذي أنتج فيلم "بوقساس بوتفوناست".

ظهور مهرجانات الفيلم الأمازيغي ففي الدورة الثانية للمهرجان الوطني للفيلم الأمازيغي التي انعقدت سنة 2006 بمدينة وارزازات كانت فرصة لالتقاء مجموعة مهمة من المشتغلين في الفيلم الأمازيغي مع النقاد والأساتذة تدارسوا واقع الفيلم المغربي وكانت هناك توصيات مهمة بهدف الرقي بتجربة الفيلم الأمازيغي.

هناك أيضا معطى الإعتراف الرسمي بالأمازيغية وتأسيس المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ورغبة هذه المؤسسة في الرقي بالفيلم الأمازيغي، وقد نظم في هذا الإطار أيام دراسية حول الفيلم الأمازيغي سنة 2007، وورشات حول السيناريو لفائدة المشتغلين في الميدان خصوصا فئة الشباب. كما قام بدعم مهرجانات الفيلم الأمازيغي، وأحدث جائزة لأحسن فيلم أمازيغي تسلم بأحد المهرجانات المهتمة بهذا الفيلم.

2. ملامح التغيير على المستوى التقني والفني

لا يمكننا الحديث عن تطور تقني بالنسبة لكل الأفلام السينمائية الأمازيغية، إذ لا زلنا نلاحظ بالنسبة لمن كانت لهم تجربة سابقة مع أفلام الفيديو استمرارية في نفس النمط في الإخراج والاشتغال. أشير هنا بالخصوص لمحمد مرنيش وبوشتى الإبراهيمي. لعل ما يسجل هنا هو التحول النسبي على مستوى فريق الاشتغال الذي لم يكن هو نفسه، لدى نجد أن ثاني فيلم

سينمائي لمحمد مرنيش والذي شارك في المهرجان الوطني للفيلم بطنجة سنة 2009 لم يحصل سوى على تنويه وجائزة الموسيقى التصويرية ويتعلق الأمر بفيلم "تمازيرت أوفلا".

غير أن المشتغلين في الفيلم السينمائي الأمازيغي لم يكونوا كلهم آتون من تجربة الفيديو، فهناك من أتوا من آفاق أخرى كالتلفزيون والمسرح كما هو الحال مع المخرج أحمد بايدو الذي صنع لنفسه أسما في ميدان المسرح أولا ثم التلفزيون فيما بعد من خلال إنتاجات متعددة، كما مر من تجربة الأفلام السينمائية القصيرة، قبل أن يلج ميدان السينما من خلال فيلمه الأول "أغرابو"، وبعدها فيلم "أدور" وكلهم حصلوا على جوائز عديدة في مهرجانات وطنية ودولية.

لابد من الوقوف عند مخرجين لهم مساهمة مهمة في الفيلم الأمازيغي بحكم المستوى الفني الذي عبروا عنه في أفلامهم الأولى نذكر هنا فيلم "أديوس كارمين" لمحمد أمين بنعمراوي، وفيلم"إبيريتا" لمحمد بوزكو. هذه الأفلام حازت على جوائز مهمة في المغرب وخارجه.

هناك أيضا العبازي محمد الذي كانت له تجربة سابقة في الإخراج السينمائي بالدارجة والأمازيغية من خلال فيلم "كنوز الأطلس"، قبل أن يلج هو الآخر ميدان الفيلم السينمائي الأمازيغي بفيلمه " إيطو تتريت". في نفس السياق لابد من أن نشير إلى مساهمة كل من بلمجدوب من خلال فيلمه "ميغيس"، عبد الله تاكونة (فركوس) من خلال فيلمه "سوينكم"، وعز العرب العلوي من خلال فيلمه "إزوران". كل هؤلاء مروا من تجربة إخراج أفلام بالدارجة المغربية قبل أن ينخرطوا في أول تجربة إخراج فيلم أمازيغي.

والملاحظ في تجارب المخرجين الآتين من آفاق مختلفة غير تجربة فيلم الفيديو هو وجود تفاوت في المستوى وتنوعا في مقاربات الاشتغال. لكن الأكيد هو وجود نقلة نوعية على المستوى التقني والفني، وأيضا تعدد المواضيع وخروجها عن النمطية المعهودة في فيلم الفيديو.

3. إكراهات وتحديات التلقي

بالقدر الذي كانت فيها أفلام الفيديو قريبة من جمهورها، بالقدر نفسه الذي نلمس بعد أفلام التجربة السينمائية عن هذا الجمهور، إذ أنه جمهور تعود أن يشاهد أفلامه في جو عائلي أسري، وفي جو المناسبات الوطنية والدينية. فباستثناء فيلم "تيليلا" لمحمد مرنيش الذي صدرت منه نسخ على حامل الفيديو، فباقي الأفلام السينمائية بقيت حبيسة جدران بعض القاعات السينمائية لفترات قصيرة، وبعضها لم يعرض سوى في بعض المهرجانات، وقلة من تمكن من المرور في التلفزة.

يمكن تلخيص إكراهات التلقي إذن في الأبعاد التالية :

إكراهات القاعات : قلة هم الموزعون الذين يقبلون بتوزيع الفيلم السينمائي الأمازيغي في القاعات السينمائية الوطنية. على قلتهم وأمام تناقص عدد القاعات السينمائية يجد الفيلم السينمائي الأمازيغي نفسه مبعدا عن جمهوره. فالفيلمين الأولين اللذان أنتجا لم يعرضا سوى لأسابيع قليلة في بعض القاعات السينمائية بأكادير والرباط (ريالطو بأكادير)، و(الملكي والفن السابع بالرباط)، ولعل الحجة المتكررة لدى هؤلاء الموزعين هنا هو غياب جمهور هذا الفيلم.

إكراه القرصنة : من يفكر من منتجي هذه الأفلام في توزيع فيلم على شكل أقراص الدي في دي أو الفي سي دي، سرعان ما يتراجع عن هذه الفكرة لما يتيقن من أن فيلمه سيتعرض للقرصنة ولن يتمكن من الاستفادة من عوائده المادية.

قلة المهرجانات وضيق الحيز الزمني لعرض الفيلم فيها : قلة هي المهرجانات السينمائية التي تعرض الفيلم الأمازيغي، وأقل هي المدة التي يعرض فيها في هذه المهرجانات. فإذا كانت المدن التي تعرف تنظيم مهرجان الفيلم الأمازيغي لا تتعدى ثلاث أو أربع مدن على أقصى تقدير، وفي فترات زمنية قصيرة ندرك أن هذه المهرجانات لن تكون سوى فرصة للاحتفاء بهذا الفيلم ليس إلا، ولن تكون بديلا عن أماكن الفرجة المعتادة.

إكراه التلفزة : يدرك الكثير منا أن الحيز الذي تمثله الأمازيغية في القنوات العمومية لازال ضيقا جدا، فإذا استثنينا ما تقدمه القناة الثامنة بين الفينة والأخرى من أفلام، فإن باقي القنوات لا تقدم الفيلم الأمازيغي إلا في حالات قليلة لا تلبي تلهف المشاهد الأمازيغي لأفلام ناطقة بلغته، خصوصا وأن للتلفزة إمكانية مهمة في التوغل إلى المناطق التي لا يوزع فيها الفيلم الأمازيغي ولا توجد بها قاعة للسينما.

على سبيل الختم

يشكل ظهور الفيلم الأمازيغي على الساحة الفنية الوطنية، نقلة نوعية في اتجاه خلق التنوع البصري واللغوي المنشود، وعكس الواقع الثقافي لبلادنا بصريا وفنيا، وخلق

الدينامية الثقافية المرجوة في كافة المناطق. غير أن تحقيق الجودة الفنية والإمتاع البصري لهذا الفيلم يحتاج إلى نقلة أخرى لا يكفي معها القطع مع الفيديو بالانتقال إلى السينما، بل لا بد من الاشتغال على نصوص قوية، وتملك أدوات الإخراج السينمائي، والعمل على توعية الجمهور على تذوق المنتوج السمعي البصري الوطني، وتعويده على التلقي في إطار القاعات السينمائية. ولا يمكن تحقيق ذلك إلا بالاستثمار في الفنانين الشباب من خلال تكوينات أكاديمية وعملية. وأيضا بالاستثمار في القاعات السينمائية للقرب ودعمها لعرض أفلام هؤلاء، سواء القصيرة منها أو الطويلة.

نحو انتشار أوسع للسينما الناطقة بالأمازيغية كدعامة لتطوير السينما الوطنية

عبد الله داري

تقديم

نجحت الحركة الثقافية والأكاديمية الأمازيغية باسترجاع الهوية اللغوية من خلال التبني الرسمي لها وإدراجها في التعليم وخلق مساحة في الكتابات والإنتاجات السينمائية. لكن التحدي الذي تزداد الحاجة إليه في المجال السمعي البصري، هو تمكين الهوية الأمازيغية من الولوج إلى التداول والجذب الشعبي المتنوع بمختلف مكوناته عبر الأعمال السينمائية. القصد هنا، أن تتبنى السينما قيم المجتمع المغربي ككل، وليس الناطق بالأمازيغية فقط. وتساهم في مسار تطور قيمه، كما هو حاصل في تأثير الأعمال الأمريكية والعربية والتركية والإيرانية. بحيث تكون محل متابعة من جميع المغاربة، متابعة بالتفاعل. أعمال قوية تثير النقاش العمومي. متابعة تعيد المكانة للغة الأمازيغية دون أن يكون عائق عدم التمكن منها لغويا حاجزا يحول دون ذلك.

هذا الرهان مبني على كون اللغة ليست فقط عبارة عن دال ومدلول، بل هي تعبير عن قيم وأنظمة اجتماعية يجب أن تصعد لساحة التفعيل العمومي، وتنهي احتكار القيم السائدة الوافدة خلال الثلاثين سنة الأخيرة من الشرق عبر الفضائيات، وتستمد قوتها من هوية وثقافة المجتمع وتاريخه.

ولأن السينما تؤثر في المجتمع عبر نقل المواقف المصورة فإن مهمتها في خدمة الأمازيغية تكمن في محورين :

- التشخيص والعرض الاحترافي للمواقف والقيم الأمازيغية المتميزة عن غيرها من عناصر الهوية المغربية. فانتساب هذه المواقف والقيم للثقافة والتاريخ الأمازيغيين يبرز روح الموقف والتاريخ الأمازيغي أكثر من تقديم اللغة بحد ذاتها. فالمرحلة القادمة تتخطى هاجس وجود اللغة إلى تقديمها بجاذبية ومضمون قوي. فعموم الشباب المغربي المتابع مهتم ومعجب بتاريخ المملكات القديمة وقيمها ومولع باكتشاف طرق التنظيم السياسي والاقتصادي للقبائل الأمازيغية رغم أن المحتوى قد يقدم بترجمة عربية، لكنه يشجع على تعبئة الحس المغربي بضرورة تعلم وتداول اللغة الأمازيغية عبر تقديم احترافي لتاريخ وفكر الحضارة الأمازيغية، الشيء الذي سيدفع بالمشاهد إلى الشعور بانتسابه لهذه الثقافة والإحساس برابط وثيق يجمعه بماض زاخر بالتقدم والحرية والنظام والفنون.

- عبر تقديم اللغة الأمازيغية في السينما كحلقة مفقودة يحتاجها المجتمع لتحقيق انسجامه الذاتي، وقد تسبب غيابها في الإزدواجية والفراغ الذي يعاني منه المجتمع المغربي. لأن العربية المتداولة حاليا في المجتمع تحمل في غالب مكتوباتها قيما مشرقية ومشروع دين/سياسي غريب. ولأن اللغة العامية لا تستند لتاريخ واضح يبني قيم أصيلة، تبقى الأمازيغية هي المزود المغربي الأصيل لنظم أصيلة، لكن مهمة السينما هنا ليس إبراز اللغة المكتوبة بقدر إبراز اللغة المرئية، لغة نقل المواقف الإنسانية.

1. أهم مراحل نمو السينما الأمازيغية (من الروايس إلى السينما)

بنيت السينما الناطقة بالأمازيغية على أحداث مهمة وجب الإحاطة بفهمها لتتبع نشوء هذا المسار. البداية كانت بالضبط، وعلى غير المتداول، في مبادرة شركات يسيرها أفراد من الجالية المغربية في باريس لتسجيل أغاني « الروايس » السوسيين من أجل ترويجها في صفوف الجالية المغربية في أوروبا نهاية الثمانينات وبداية التسعينات من القرن الماضي. في هذه الفترة سيتشكل سوق الطلب على الفن الأمازيغي بالموازاة مع ظهور أشرطة الفيديو في السوق الأوروبية، وسيكون الطلب من الجالية على تصوير حفلات الروايس، ولن ينحصر ترويج أشرطة الفيديو في أوروبا، بل سيكتسح السوق المغربية أيضا مع انتشار أجهزة الفيديو فيها.

في فترة ظهور جهاز الفيديو في أوروبا كان أفراد الجالية يجلبون معهم للداخل المغربي هذه الأجهزة، حتى قبل تروجيها فيما بعد في الأسواق، وظهر مبكرا التعاطي المكثف لسهرات وحفلات الروايس المصورة في المغرب.

بعد تشكل سوق مغربية واسعة تستهلك الفن الأمازيغي الموسيقى عبر أشرطة الفيديو، ستتهيأ السوق المغربية لاستقبال مواد أخرى تزيد من تنوع أشرطة الفيديو، وسيكون أول فيلم ينتج في هذا السياق هو فيلم «تمغارت نوورغ » الشهير. ولكي أكون واضحا في التعبير عن أهميته، فإن هذا العمل يمثل بالنسبة للجمهور الأمازيغي حينها ما يمثله فيلم الرسالة من انتشار في العالم الإسلامي في وقته. فقد استجاب بشكل قوي لشغف المتابعة السينمائية لدى الجمهور المتعطش والباحث عن الثقافة والحس الجمعي الأمازيغي آنذاك.

بعدها بسنوات قليلة شهدت منطقة سوس انتعاشة فنية وبالضبط منطقة « الدشيرة » التي تعتبر القلب النابض للفن السوسي، لتبرز جل العناصر الأساسية والأولية

لقيام هياكل إنتاجية تعمل على تسجيل أشرطة الموسيقى والأفلام، وهي المبادرة التي انخرط فيها جل الفاعلين والمبدعين "الروايس" بفناناته وفنانيه لأول مرة وسط مجتمع محافظ ومتحفظ على مشاركة أفراده في هذه الأعمال، خصوصا السينمائية منها خلال هذه الفترة. ويمكن اعتبار هذه الخطوة عاملا قويا في إنتاج وانتشار واستهلاك هذه الأشرطة على المستوى الوطني ككل.

وتجدر الإشارة إلى أن هؤلاء الفنانين مهدوا، ولسنوات، لتطبيع المجتمع الأمازيغي السوسي المحافظ مع المشاركة في الأشرطة الفنية المصورة، التي ستفرض نفسها في التداول العمومي وستشكل «حرجا اجتماعيا» للمشاركين فيها. لقد كانت هذه المرحلة أشبه بكفاح ونضال من هؤلاء من أجل الانفتاح على الفنون المصورة. هذا التمهيد سيشجع على ظهور أعمال أخرى مختلفة عن أنماط الأشرطة الاحتفالية/الموسيقية، إلى أعمال درامية يشارك فيها فنانون وفنانات من الوسط الثقافي المحافظ نسبيا، وهم في نفس الوقت مدربون على التمثيل المسرحي وذوو ثقافة أكاديمية وفنية تؤهلهم لإنتاج الفيلم السينمائي.

هذا التراكم في تأهل العنصر البشري الفني من جهة، والاستعداد الاجتماعي الذهني القبلي، سيمكن من ظهور عمل فني إعتمد على رقي ووعي المشاركين والمشاركات خصوصا، وتقبل أسرهم لهذه الخطوة.

هذا العمل سيظهر بشكل مختلف كنوع من الثورة على الأشكال والمضامين التي جاء بها كل ما هو احتفالي، وسيظهر مخالفا من حيث الإيقاع النمطي للقصة الأمازيغية المرتبطة بالبادية المغربية.

سيكون شريط «أمواج إيموران السبع» مستفيدا من نضج الوعي الاجتماعي والشغف بالعمل ومسايرة انتظارات الجمهور الواسع والتجديد في الشريط الأمازيغي سنة 1999 من فريق العمل الاحترافي القادم من خلفية مسرحية، وسيعتمد على نص كتب بجرأة وتكسير النمط المألوف الخارج عن التوقعات السائدة، مبنيا على ميثولوجيا أمازيغية ذات قيم وأفكار إنسانية رفيعة. ولتنفيذ هذا العمل كان من الضروري الاعتماد على فريق ذي تكوين أكاديمي في التدبير والإنتاج، مؤهل أكثر مما هو سائد. هذا الرهان الكبير أخرج عملا لقي صدى ووقعا خاصا لتمتد ردود الأفعال مكتسحة المهرجانات الوطنية والدولية، وقدم الفيلم الأمازيغي في شكل ومضمون حضاري أرقى مما كان سائدا في الأعمال المصورة الاحتفالية والقصصية البسيطة والمتداولة.

2. أشكال إنتاج الفيلم الأمازيغي (الفيديو والأقراص المدمجة . التلفزة . الأنترنيت)

2-1 أشرطة الفيديو والأقراص المدمجة

اعتمدت هذه المرحلة على موارد بشرية محلية اشتغلت في مجال الموسيقى الأمازيغية وبدأت الظهور في استوديوهات الدشيرة وبعض الاستوديوهات الأخرى في الدارالبيضاء، غير أن الخبرات التي أنتجتها غير متخصصة، ويغلب عليها طابع العفوية والاجتهاد الارتجالي في كتابة النص والتصوير والإنتاج، وتميزت بإنتاج العمل الشهير "تمغارت نوورغ ".

كما عانت هذه المرحلة من تعثرات طالت المنظومة الإنتاجية مقارنة مع ما شهده الإنتاج الوطني من تقدم في القوانين وطرق تدبير الإنتاج الحديثة، مع وجود استثناءات قليلة

منها. لكن بشكل عام، يمكن وصف المرحلة بالارتجالية والتخبط على مستوى الهيكلة الإنتاجية برمتها مع غياب رؤية واضحة ومعقلنة لمفهوم المشروع والمؤسسة الإنتاجية الثقافية. كما أن مفهوم الرأسملة يكاد ينعدم تماماً في النقاشات المهنية وعند نسج القرارات الإنتاجية. وهكذا يستمر القطاع في لعب دور الأرنب المنهك العاجز عن مواكبة المنافسة في مواجهة منتوج وطني مدعم ومبجل.

تفتقر إنتاجات الفيديو الأمازيغية السوسية إلى المقومات التقنية والجمالية الحديثة، وتشكو من حدة أزمة التغيير والتطور الذي يفرضه التأقلم مع الاستهلاك. وهذا ناتج عن عدم قدرة التصورات الإبداعية على التحرير والانفلات من الضوابط التقليدانية التي هيمنت عليها لمدة غير يسيرة. ورغم النجاح النسبي لبعض المحاولات الفتية والمتنورة، مازالت الأغلبية العظمى تتوارث طريقة الأعمال السابقة، شكلا ومضمونا. وتستمر النمطية في تشكيل الروح والأداء في حين غاب عنصرا الإبداع والجرأة.

2-2 الإنتاج التلفزي

ظهر أول عمل تلفزيوني ناطق بالأمازيغية في المغرب، وربما دوليا في حدود تتبعي، في التلفزة المغربية عبر عمل "أمواج إيموران السبع". وقد تشكل من نص نوعي في وقته، وفريق تمثيل مؤهل وله من التجربة المسرحية الأكاديمية خصوصا جمعية "اينوراز" للمسرح، وفريق إنتاج أكثر تخصصا قدمته شركة إنتاج ساهمت بعناصر متخصصة في التصوير والإضاءة. ويمكن وصف التجربة بالمتطورة عن كل التجارب والإنتاجات السابقة في المضمون والشكل.

وقد حصل عمل "أمواج ايموران السبع" منذ بداية عرضه على جوائز وطنية ودولية بدءا من جائزة أحسن إخراج وأحسن فيلم طويل في مهرجان القاهرة 2002. وكانت انطلاقة قوية للفيلم الناطق بالأمازيغية بما نشره هذا الفيلم من أصداء، شجعت على إنتاج أعمال أخرى أكثر جرأة.

بعد عامين قامت الشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة بإنتاج ثلاثين فيلما، وهي المرحلة الأكثر أهمية بحيث استفاد منها القطاع بشكل كبير ساهمت في تكوين وتأطير مهنيين أكثر احترافية في مجال الفيلم الناطق بالأمازيغية، فكانت هذه التجربة على المستوى المهني نقلة حقيقية للتجربة الاحترافية في التلفزيون من الرباط / الدار البيضاء إلى منطقة سوس.

هذه التجربة ستوفر أجواء وإمكانيات وستغدو بذلك طفرة نوعية سنة 2007 حيث سيتجدد إنتاج عشرات الأفلام إلى حدود سنة 2008. وسيستثمر فريق الإنتاج الموارد البشرية التي تكونت سلفا في التجربة السابقة (2005 . 2007)، لتساهم من جديد في إنتاج أفلام ناطقة بالأمازيغية السوسية والدارجة واللهجة الحسانية لكن بأطر وتدبير وموارد بشرية أغلبها محلية.

خلال هذه المحطة نجحت أطر المنطقة في تطوير ثقافة وأسلوب الإنتاج السينمائي، بحيث أصبحت هناك عقود عمل محترمة، وظروف عمل أكثر مهنية وفق معايير عالية أثناء العمل، وارتفع المستوى المهني لفرق التصوير والإضاءة والملابس. وشكلت هذه المرحلة دخول السينما الناطقة بالأمازيغية مرحلة جديدة من الجودة على مستوى تدبير الإنتاج والتقنية والموارد البشرية، لتكون بذلك قد قطعت مع الماضي، بحيث رسخت مفهوما جديدا لما يمكن تسميته بثقافة المؤسسة.

ورغم إنتاج مجموعة أعمال لم تلق حظها من القبول، إلا أن تلك الفترة بطفرتها في الإنتاج خلقت تصورا عاما احترافيا بقي إلى اليوم يحكم تصور الإنتاج السينمائي للفيلم الناطق بالأمازيغية. وكانت هذه المرحلة مشتلاً حقيقياً لأطر مبدعة في الإخراج وفروع الإنتاج السينمائي المختلفة يحظون اليوم بقدرة عالية على إنتاج أعمال تحصل على جوائز وطنية ودولية.

على مستوى الفاعلين في التشخيص، تعرض مستوى هواة المسرح لاستنزاف في توفر الممثلين بسبب اشتغالهم في الأعمال التلفزية، التي كانت تستقطب مواردها البشرية من الجمعيات المسرحية المنتشرة حينها بكثرة في منطقة سوس. فالتفاوت على مستوى التعامل المادي مع الممثلين استنزف سوق إنتاج أشرطة الفيديو والمسرح.

3-2 الإنتاج السينمائي

تميزت هذه الإنتاجات بكونها مدعمة من المركز السينمائي المغربي، واشتهر مخرجون بارزون منذ بداية الإنتاج السينمائي منهم، على سبيل المثال لا الحصر، عبد الله فركوس، محمد عبادي، أحمد بايدو وآخرون. وقد تميزت هذه الفترة من الإنتاج السينمائي المغربي بشكل عام بضعف الحاضن الإستهلاكي لها، بحيث انخفضت بشكل كبير ثقافة الفرجة، مع الإنتكاسة التي شهدتها دور السينما. هذه المعطيات لم تكن تربة لائقة ولم تساعد في استقبال الأعمال السينمائية كما كان مخططا لها سلفا، الشيء الذي لم يترك لها فرصة للنجاح، خصوصا الأعمال الناطقة بالأمازيغية، أو الظهور سوى في المهرجانات السينمائية. غير أن ما ميز الفاعلين السينمائيين خلال هذه الفترة هي الرغبة الكبيرة في تطوير جودة الفيلم من أجل دخول عالم الشاشة الكبيرة.

هذه المرحلة شهدت تطورا تاما في معايير العمل على جميع المستويات. فإضافة إلى مشاركة الأطقم التقنية في المجال التلفزي، فقد انضافت أطقم أخرى نوعية كانت تشارك في إنتاج الأعمال السينمائية الدولية في ورزازات من أجل الإستجابة لمعايير الجودة لإنتاج الفيلم السينمائي.

والحديث عن السينما يجب أن نربطه من حيث ظروف نموه بعاملين مهمين : دعم المركز السينمائي المغربي، وتنظيم المهرجانات السينمائية. فدعم المركز السينمائي للأعمال الناطقة بالأمازيغية كأعمال وطنية وضعها في خط المنافسة الإحترافية وساهم بشكل كبير في ظهورها بشكل ومضمون يتطور باضطراد. وعلى مستوى المهرجانات السينمائية، بتنا أمام ظاهرة مشجعة وهي المهرجانات المتخصصة في التعريف بالأعمال الناطقة بالأمازيغية.

والجدير بالذكر هنا هو أن مساهمة تطور تكنولوجيا التصوير وانخفاض تكلفتها ساعدا في زيادة وثيرة الإنتاج السينمائي الناطق بالأمازيغية، مع تفاوت مستويات الأعمال المنتجة، بسبب تباين العمل من حيث الجودة على مستوى تنفيذ الإنتاج والنصوص وغيرها من العوامل المرتبطة بجودة تكوين الأطر.

3. تطور الشركات المنتجة ومواكبتها للتطور التكنولوجي

من أهم ما يلاحظ في هذه النقطة استفادة القطاع من خريجي المدارس العليا للتسيير، فقد توجه عدد من الخريجين لتنفيذ الإنتاج السينمائي الوطني والناطق بالأمازيغية خصوصا. وسرع هذا من وتيرة تطور القطاع، وساهم بشكل واضح في تمتين النزعة نحو نشر

ثقافة التدبير الإحترافي العالي لإنتاج الأفلام، الأمر الذي ساعد على تسويق السينما الناطقة بالأمازيغية وتقليص مساحة الإرتجال فيها بالرغم من ارتفاع تكلفة الإنتاج.

على المستوى المادي وبعيدا عن مصادر دعم السينما المعروفة، فقد استفاد جيل من الشركات من دعم ميزانيات التجهيز العالي المستوى لتحقيق إنطلاقة قوية لمقاولاتهم عبر برامج التمويل العمومية وغيرها، مع الاستفادة من تكوينات متخصصة في تدبير الإنتاج السينمائي في نفس نطاق هذا الدعم.

وعلى مستوى التجهيز أيضا، فقد ساهم التطور التكنولوجي السريع في إنتاج تجهيزات أقل تكلفة سرعت بدخول المزيد من الموارد البشرية عبر المقاولات الصغيرة والمتوسطة، مما وفر للسوق المحلي للإنتاج موارد بشرية وخبرات عملية ساهمت في خلق تنافسية رفعت من جودة تدبير الإنتاج.

4. تطور في المواضيع وأشكال الفرجة

على مستوى الفرجة كان الفيلم الناطق بالأمازيغية يلبي عنصر الفرجة بالتركيز على الفضاء القروي، بكل عناصره الثقافية والإجتماعية المحيطة، والمرتكزة على قصص في نمط سردي معروف. واستُثمِر في ذلك عنصر معنوي مهم كامن في حنين أمازيغ المدن للبادية، فشكل الفيلم هنا صلة حقيقية للمهاجر المغربي الداخلي مع النمط الوجداني الذي تبناه الإنتاج الفيلمي.

تكرار النمط البدوي في إنتاج الأفلام خلق التساؤل حول إمكانية إنتاج أعمال ناطقة بالأمازيغية تعبر عن ثقافة المدن باللسان الأمازيغي، خصوصا وأن هناك مدنا مغربية يغلب عليها

اللسان الأمازيغي مع وجود مدن كبرى لا يعد الحديث فيها بالأمازيغية أمرا عجيبا، كمراكش والدار البيضاء مثلا وغيرهما. فظهرت فعلا أفلام تعكس الوجدان المدني اليومي المغربي باللسان الأمازيغي بكثافة ولقيت قبولا محترما لدى الجمهور المغربي في المتابعة التلفزيونية وعلى مستوى اقتناء الأقراص المدمجة.

على مستوى الإبداع الفرجوي برزت مفارقة خلقتها تكنولوجيا التكلفة المنخفضة، وهي ظهور إبداعات عالية المستوى لكن لم تنل حظها من الانتشار المستحق بسبب عدم إنتاجها في مسار الأعمال التي تحظى بالدعم على مستوى النشر. هذه الأعمال، قدمت فرجة عالية الجودة على مستوى النص والتقنيات والتشخيص تنافس الأعمال الإحترافية. ولحسن الحظ، وجدت في الأنترنت مجالا للكشف عنها في محاولة لأن تخلق لنفسها مساحة اهتمام بكونها سينما واعدة.

5. تطورمصادرالتمويل

تدرج تمويل الأفلام الناطقة بالأمازيغية انطلاقا من التداول التقليدي لسوق العرض والطلب، فكان في البداية إنتاجا يعول على قدرة الأفلام على الرواج المباشر ومراكمة أموال تساعد على إنتاج المزيد من الأفلام. هذه المرحلة كانت ملازمة لمرحلة إنتاج أشرطة الفيديو والأقراص المدمجة.

في المرحلة الثانية جاءت فترة دعم تنفيذ الأعمال الناطقة بالأمازيغية عبر التلفزة الوطنية التي كان دعمها مساهما بشكل مفصلي في تحويل هذه الأعمال إلى المستوى الإحترافي على مختلف الزوايا، الإنتاج، التعاقد، التجهيز، التشخيص...

في المرحلة الثالثة ظهرت بالإضافة إلى التلفزيون، مصادر أخرى للتمويل متمثلة في دعم المركز السينمائي المغربي، وأدخلت في سياسته بشكل واضح دعم الأفلام الأمازيغية ضمن مجموع الأعمال الوطنية. واكتسبت هذه النوعية من الأفلام عبر دعم المركز توجها نحو تطوير مستواها ليواكب مستويات إنتاج أكثر تقدما.

عدا هذين المصدرين الأساسين فقد أنتجت أفلام بدعم ذاتي من أصحابها سواء كانوا شركات أو أشخاص ذاتيين، وظهر تنوع في مصادر الدعم عبر تمويل أجنبي ولو بدا محدودا. وأرى أن هناك توجها عاما لتنويع مصادر التمويل في المستقبل القريب وهو الخيار الأكثر تواجدا بسبب تشجيع هذا المسار من قبل جميع المتدخلين في المجال، وسيبرز هذا التنوع في مصادر التمويل حين تتطور مهمة استقطاب الاستثمار في السينما عموما إلى مهنة قائمة على تكوين متخصص، مبني على ربط المصادر بالمبدعين عبر معايير تنافسية واضحة.

الحاجة إلى تنويع المصادر هي حاجة لتطوير الإبداع بالضرورة، لأن التمويل العمومي رغم أهميته لتثبيت استمرار الإنتاج الوطني، فهو لن يحفز الإنتاج لمستوى متصاعد من الإبداع بالمقارنة إذا كان الإنتاج مرتبطا بالاستثمار الخاص الذي يخضع لقانون العرض والطلب، وبالتالي يرتبط وجوده بقوة الإبداع الفني للفيلم الموجه لاهتمام المجتمع والقاعات الوطنية والدولية والمهرجانات ومختلف منصات العرض التي تقتني المنتج.

أعتقد أن مستقبل استمرار الإنتاج السينمائي في هذا المجال يتجه نحو التحرير. بمعنى أن مؤسسات الدعم العمومي سترفع يدها عن الدعم بشكل طبيعي وبديهي بمجرد تشكل سوق من الشركات المنتجة والقوية الغنية عن الدعم العمومي، الذي سيكون حينها أقل من مصادر

التمويل الاستثمارية الخاصة، وبالتلازم، ستختفي المقاولات التي لم تستطع مواكبة هذا المنطق في التطور.

6. إنتاج فكرة الشريط الأمازيغي نحو إنتاج حلول درامية لإشكالات مغربية

يعاني الفيلم الأمازيغي من مشكلة ارتكازه على الناطقين بها دون غيرهم، وبالتالي اهتمامه في أغلب الأعمال بنمط حياتهم دون سواهم. هذا التصنيف ضيق أفق الفيلم الأمازيغي رغم وجود تجارب دولية لأفلام تؤطر وجدان شعوبها وشعوب كثيرة رغم عدم نطقها بلغة المشاهدين لها. نذكر جاذبية وانتشار الأفلام الإيرانية على سبيل المقارنة ببلد قريب لنا من حيث الإمكانيات المادية أو أقل.

ورغم أن لدينا مجتمعات مدنية كاملة ناطقة بالأمازيغية مثل مدن الريف وسوس والأطلس، إلا أن العمل السينمائي عاجز عن تصوير الواقع باحترافية، ناهيك عن عدم قدرته على مسايرة تطلعات الإنسان المغربي الأمازيغي. الدليل الواقعي على ذلك هو انحسار جمهور هذه الأعمال في الناطقين بالأمازيغية دون غيرهم.

حين تعبر فكرة الشريط الأمازيغي عن المغرب ككل غير مجزئ، سنستطيع حينها نقل المكانة الطبيعية لتداول الأمازيغية من البيت والشارع إلى السينما. هذا النقل لا يمنع من نقل المشهد من التعبيرات اللغوية الأخرى، ولكن دائما لإبراز اللغة الأم.

باتت الظرفية التي نعيشها من التقدم السينمائي تلح على وضع معايير لفكرة الفيلم الأمازيغي لدفعها من أجل أن تعبر عن الإنسان المغربي كما هي اللغة ذاتها والفنون التي تلحق بها، وذلك بتحويلها من لغة غريبة عن غير الناطقين بها إلى لغة مرئية متداولة تشد المشاهد من

أي بلد للاستمتاع بها، مع ترجمة تساعده على فهم روعة المواقف والأفكار المعبرة عن الهوية الأمازيغية الغنية.

7. النص السينمائي الأمازيغي : الحاجة لنص متفاعل

تكتب النصوص السينمائية في الغالب في اتجاه واحد، من السيناريو إلى التنفيذ التقني. هذا الإتجاه وبغض النظر عن قدرات الكاتب، فإنه لا يراعي فروقات تحول اللغة. فاللغة كما نعلم هي وعاء للفكر والممارسة والدراما، ويتباين مضمون الوعاء من لغة لأخرى. وانطلاقا من التدقيق في هذا الفرق، يتوجب علينا الإهتمام بإنتاج نص يعبر عن الواقع المغربي المتنوع في اللسان وبالتالي في نظم الأفكار والممارسة.

لإنتاج نص سينمائي قوي في بلد متعدد الألسن وجب علينا إخضاع النص للتفاعل عبر عملية إعادة إنتاج النص ليوافق إيقاع وروح المجتمع المعاصر.

وللتوضيح أضرب مثلا بفترة إنتاج المسلسلات المغربية بنصوص قريبة إلى العربية الفصيحة منها إلى الدارجة المغربية، ما جعلها تبتعد على مستوى المضمون والروح عن المجتمع المغربي، الأمر الذي تداركته نصوص أعمال سينمائية وتلفزيونية انتشرت بسرعة بسبب نجاحها في تكييف شكلها اللغوي وروح المجتمع المعاصر.

إن للأمازيغية روحا معاصرة في الواقع تحتاج لأن تنعكس في الأعمال السينمائية، روحا متفاعلة مع الدارجة والفرنسية... لكنها روح قوية قائمة الذات.

وتعتمد عملية إنتاج نص تفاعلي مع روح اللغة الأمازيغية في المجتمع على تدقيق العبارات ومناقشتها وإعادة صياغتها وفق هذا المبدأ.

8. قوة السينما الأمازيغية القادمة كامنة في تقديمها ضمن التنوع المغربي

يرى عدد من النشطاء والمهنيين في أن إبراز الثقافة الأمازيغية يجب أن يبرز بمعزل عن المكونات الأخرى استرجاعا لمكانتها، بهدف تقوية حضورها في المشهد السمعي البصري، لكن هذا الاختيار أثبت نتائج عكسية لعدة أسباب :

- أن الأمازيغية ظلت حاضرة على مدى قرون رغم توافد لغات أخرى مكتوبة بسبب تفاعلها معها. هذا الصمود في اللسان الشفهي طوال هذا الوقت كان سببه عجز الثقافات الوافدة على توفير الأفكار والقيم والسلوك والنظام الجمعي الموجود في الوعاء اللغوي الأمازيغي.
- أن التداول اللغوي الأمازيغي المعاصر متفاعل مع الألسنة الأخرى بالتثاقف والنحت والتلاقح وغيرها من آليات التفاعل اللغوي والثقافي. وظهورها في المشهد السمعي البصري وحيدة يعزلها عن واقعها وتأثيرها وبالتالي عن مكانتها الحقيقية.
- أن اللغة الأمازيغية تفاعلت في المجتمع في دور المقاومة الإنسانية لكل أشكال الاستلاب والاحتكار الثقافي، وعزلها عن باقي المكونات يفرغها من هذا الدور إلى جانب الأدوار التقليدية كالتواصل والإعلان...

فيما عدا الأعمال التاريخية التي تتحدث عن التاريخ الأمازيغي الخالص، فإن تقديم النص الأمازيغي بمعزل عن باقي الألسن المتفاعلة يضعف دور هذه اللغة التي تظل قوية في المجتمع بسبب حفاظها على ما هو مفتقد في غيرها، ولكن عبر التفاعل.

خاتمة

تعتمد سلسلة الإنتاج الفيلمي الناطق بالأمازيغية، الموجه خصوصا للفيديو، على موارد بشرية محلية. أغلبها استوحت خبرتها من خلال التجربة الميدانية الغير المتخصصة، ومعظمها يغلب عليه طابع العفوية في تصور وتنفيذ الاختيارات التي توفرها آليات تقنيات التسيير.

كما تشكو هياكل الإنتاج من ضعف في مواكبة التطور الذي تعرفه المنظومة الإنتاجية الوطنية من قوانين وطرق تسيير حديثة. فباستثناء قلة منها، يصعب وصف المهزلة الهيكلية التي تتخبط فيها هذه الوحدات. فالتسيير يرتبط خصوصا بتصور ناقص وجد باهت لمفهوم المشروع والمؤسسة الإنتاجية الثقافية. كما أن مفهوم الرسملة يكاد ينعدم تماماً في النقاشات المهنية وعند نسج القرارات الإنتاجية. وهكذا يستمر القطاع في لعب دور الأرنب الهزيل في منافسة غير مقننة مع منتوج وطني مدعم ومبجل.

قراءة في فيلم "وداعا كارمن" للمخرج محمد أمين بنعمراوي
فيلم أمازيغي بِبُعد جمالي عالمي

أحمد بوغابة

تطور كثيرا الحديث عن السينما الأمازيغية بالمغرب في السنين الأخيرة بعد أن كان عدد لا بأس به من المهتمين بالفن السابع يعتبرونها متواضعة جدا ويغلب عليها الإرتجال على جميع الأصعدة. وهناك من كان يصفها بأفلام "الحلقة" ذات الفرجة الشعبية المرتجلة بممثلين "شبه هواة" أو بـ "السينما الفطرية"، أو ليست سينما أصلا في نظر بعضهم.

صحيح أن أصل بعض "الممثلين" و"المغنيين" في الأفلام الأمازيغية الأولى هم من رواد "الحلقة" بالأسواق الشعبية الأسبوعية والموسمية لكونهم كانوا يتمتعون بشهرة واسعة لدى الجمهور الأمازيغي ويقبل على استهلاكهم، خاصة المهاجرين منهم في الأقطار الأوروبية. قد يكون ما سبق قوله صحيحا إلى حد ما، لكن يعدون على رؤوس الأصابع، ويرجع ذلك إلى عوامل تاريخية وسياسية. أما الآن فقد تحققت بعض الخطوات الإيجابية (ولو محتشمة) في الإنتاج الأمازيغي الذي يستحق المشاهدة والمتابعة النقدية.

لم تكن ثقافة الأمازيغ وصورهم، إلى الأمس القريب، متداولة في وسائل الإعلام العمومية المغربية، وفي السينما أيضا، إلا كفلكلور بمنظور "فلكلوري سطحي" منحصر في الرقص والغناء عند المناسبات وبس، لذلك استغل بعض الشباب الأمازيغ التطور التكنلوجي، في الثمانينات من القرن الماضي، بظهور كاميرات في متناول الناس نسبيا، سهل التعامل معها، وبالتالي سهولة إمكانية تسجيل ما يرغبون فيه بالصوت والصورة بفضل "الكاسيت فيديو"،

المعروفة اختصارا بـ (VHS) دون اللجوء إلى التحميض أو اقتناء الأشرطة الخام المرتفعة الثمن وغيرها من الصعوبات في السينما المحترفة. وهكذا اقتحم الشباب (الذي بدأ يعي بخصوصية هويته) هذا العالم السمعي البصري بتصوير جزء من ذاته الثقافية بعفوية وارتجال، لكن عن قناعة صادقة وهو يتعلم التقنيات الجديدة بالممارسة وإرادة قوية، استجابة لرغبة فئات واسعة بسبب الفراغ القائم حينها، وهو ما كان يفسر نجاح تلك "الأفلام" وانتشارها المثير. وقد أصبحت مع مرور الزمن وثائق سمعية/بصرية يمكن الاستئناس بها في البحوث.

حصل على إثر هذه التجربة الميدانية تراكما كميا إيجابيا، وأصحابها مقتنعون بما لها وعليها من عيوب ونواقص. فقد كانت مرحلة تأسيسية ضرورية عَبَّدَتْ الطريق لجيل جديد من السينمائيين الشباب الأمازيغ -الذي ظهر للوجود في العقد الأخير- منهم من درس السينما بشكل أكاديمي بالمعاهد الدولية. فأصبح للأمازيغ بدورهم سينمائيين محترفين في مجالهم، أنتجوا وأخرجوا أفلاما جيدة دقت باب العالمية عن جدارة واستحقاق. نذكر على الأخص فيلم "وداعا كارمن" الذي هو من أفضل الأفلام المغربية عامة، وفي السينما الناطقة بالأمازيغية خاصة، حيث انفتحت أبواب العالم أمامه نظرا لاحترافيته، فهو يشكل استثناء فعليا، كنموذج ملموس، على أنه بالإمكان للأمازيغ صنع أفلام جيدة بنفس المقاييس الدولية، وبنفس قواعد اللغة المتعارف عليها في حقل صناعة السينما.

فيلم "وداعا كارمن" من إنتاج سنة 2013 ومدته ساعة ونصف، من إخراج محمد أمين بنعمراوي الذي كتب له السيناريو أيضا، والذي حصل على عدد هائل من الجوائز الوطنية والدولية ذات قيمة أدبية قبل أن تكون مالية.

تتوفر في هذا الفيلم جميع العناصر السينمائية الأساسية الاحترافية (التقنية والفنية والفكرية) حيث لم يترك صاحبه الفرصة للإرتجال إذ قام صحبة المونتيرة "فرانس دويز" (France DUEZ) بنوع من الطرز أو التشكيل، في غاية الدقة، ليعطينا في النهاية لوحة فسيفسائية آية في الجمال، ينسجم فيها الإبداع بشكل كلي، لأن السينما كما نعلم جميعا يتقاطع فيها التقني بالإبداعي مع الفكر. ويتجلى هذا في الفيلم من خلال ضبط إيقاع الصورة وسياقها (اللقطات والمشاهد) في علاقتها بمجالها الداخلي (مجال الإطار بكل محتوياته Champ) وخارجها طبعا (خارج الإطار كإحالة وامتداد Hors Champ وحتى ب Contre - Champ)، وكذا في علاقتها بشريط الصوت (الحوار والموسيقى وذبذبات أخرى)، وهو ما يصطلح عليه بالعلاقة الجدلية بين المضمون والشكل، وهي معادلة صعبة في حقل السينما، لا تتوفر إلا عند مَنْ يمتلك رصيدا معرفيا غنيا، وله أيضا مرجعية ثقافية متينة وبُعْد النظر، وإلمام حقيقي وملموس وواع بالموضوع الذي سيتحدث عنه فنيا.

زواج ناجح للروائي بالوثائقي

اعتمد الفيلم في بنائه على خطين مستقيمين، واحد روائي (وهو الأساس) والثاني وثائقي مواز (كخلفية له) حيث نسير فيهما وننتقل بينهما بسلاسة، تتقاطع أحداثهما وتتداخل أحيانا، وتكتمل في ما بينها في غالب الأحيان، دون أن يحس المُشَاهِد بالقطع في تسلسل الأحداث أو ارتباك الشخصيات أو يقع في انفصام أثناء المُشاهدة، إلى حد أن المُشَاهِد قد لا يفطن لهذين الخطين المتقابلين اللذين يصبحان في المنطق السردي خط واحد في انسجام كلي لأن أحداثهما

تدفعان بعضهما إلى الأمام بفعل تطور الشخصية الرئيسية (الطفل) الذي هو العمود الفقري للفيلم والخيط الرابط بين أحداثه وشخصياته، فهو مبتدأه وخبره، إذ يفتتح الفيلم وينتهي به.

قد تبدو بداية الفيلم على أنها كلاسيكية في تكوين مشاهدها الأولى عندما قام المخرج بالتعريف أولا بشخصياته بعد أن يكون قد حدد لنا الزمن والمكان الذي ستجري فيه أحداث الفيلم وذلك مباشرة بعد انتهاء الجنريك الأول (Générique de début)، نقرأ بوضوح (كتابة) بأننا في الريف بشمال المغرب سنة 1975. لذا ينبغي أن نستحضر هذا المعطى التاريخي وجغرافية المنطقة -كمعلومة مهمة وأساسية- في وعينا خلال المُشَاهَدة لفهم توظيفه للأرشيف وموضوع الفيلم نفسه، الذي يحيلنا إلى قضية الصحراء في علاقتها بإسبانيا. ونحن نعلم أن إسبانيا كانت تستعمر شمال المغرب (ومازالت تستعمر سبتة ومليلية والجزر الجعفرية وجزيرة النكور).

النتيجة هي بناء هندسي جميل للفيلم في شكله ومحتواه وجمالياته بالمزج بين الروائي والوثائقي والتاريخي والسياسي والاجتماعي انطلاقا من ذات المخرج (سيرته الشخصية) وذكريات طفولته المعاشة التي نكتشفها تدريجيا إلى أن يبوح لنا بها في نهاية الفيلم وكأنه سلم لنا المفاتيح لولوج جزء من مسيرته، هو الذي كان يؤسسها بموازاة مع المسيرة الخضراء.

تجلت معالم هذه الهندسة أساسا في السرد المعتمد على أعمدة صلبة لممثلين محليين أمازيغيين من منطقة الريف نفسها، ولم يكتف بتقديمها لنا كشخصيات مجردة بل تعمق أيضا في نفسيتها وموقعها الاجتماعي بعلامات وإشارات معبرة دون الإطناب فيها (تفسر ثقة المخرج في ذكاء المشاهدين)، وكيف تتطور مع تطور أحداث الفيلم بفضل اشتغاله الاحترافي معهم والذي يظهر جليا على الشاشة (تفوقه في الكاستينغ Casting)، وهو ما سنقف عنده مرارا

لإثبات فنية هذا المنتوج، ولجوئه كما سبق القول إلى جوهر فنون السينما التي شكلت هذه التحفة السينمائية ذات عنوان "وداعا كارمن".

فقد أعطى المخرج لكل لقطة وحركة وكلمة ونظرة وإضاءة وصوت وموسيقى وإكسسوار... باختصار لكل إشارة، عُمْق المعنى، تُسائِل المُشاهِد وتُناقِشُه وتُمتِعُه في ذات الوقت، ولم يتركه متفرجا سلبيا أو تقليديا. قدم له الفرجة والمتعة في قالب فني كما يقول الفرنسيون: Joindre l'utile à l'agréable

وعليه، فإن المخرج محمد أمين بنعمراوي، الذي نؤكد على كونه كاتب للسيناريو أيضا، قد اشتغل جيدا وبجد على فيلمه بتوظيفه الذكي للغة السينمائية في مختلف أبعادها، التقنية والفنية والفكرية، والاستفادة منها إلى أقصى حد ممكن أتاحه له الإنتاج.

جمالية الحكي بفنون السينما

يفتتح الفيلم بخطوات أرجل طفل يبدو يتسكع وحيدا في الخلاء، إذ نحس فعلا لحظتَها بكونه يعيش عزلة وأنه على الهامش في لقطة عامة كمدخل لعالمه الشخصي. وجاء ذلك مباشرة بعد تحديد الزمن التاريخي لبداية الحكي السينمائي الذي أشرنا إليه أعلاه، لأن الخطوات امتدت لدقائق مهمة خلال تقديم الجنريك، وكانت على أرضية خضراء، فلن تكون لها معناها الدرامي إلا حين الإعلان عن "المسيرة الخضراء"، كون ذلك المشهد إحالة مستقبلية. وسنعلم أيضا بأنه هو مَنْ تنطلق منه الأحداث وتعود إليه، ويخلقها كذلك، أو بلغة السينما هو "السُلَّم" الذي نرتقي به في سيرورة الفيلم، بمعنى هو الأساس/المركز، وكلما نضج كشخصية

سينمائية ينضج معه أيضا السرد السينمائي. وعليه، فهو بالتالي الخيط الرابط بين مختلف شخصيات الفيلم وأحداثه وخلفياته.

وسيجد الطفل، خلال تسكعه، شيئين في طريقه سيرسمان لنا جزءا من شخصيته، إذ سيجد بقايا من الأشرطة السينمائية التي هي فرجته الوحيدة حينها، والتي ستصبح فرجة فعلية وحقيقية في قاعة سينمائية، قبل منتصف الفيلم، من خلال شخصية أخرى ستلعب دورا جوهريا في حياته. سنتوقف عندها حين يُدخِلها المخرج في "مجال" الفيلم (أطلب من القارئ/المُشاهِد أن يتمعن معي جيدا في الجزئيات التي قد تبدو بسيطة وعادية لكنها تبني الفيلم وتؤثثه والتي سنفهم دورها وموقعها مع تطور الزمن الفيلمي).

كما سيجد في جولته الأولى تلك جروا صغيرا ظنه وحيدا لكن عندما سمع نباح الكلبة/الأم لم يأخذه ويهرب به كما يمكن أن يفعل معظم الأطفال في سنه بل أرجعه لها. كان ذلك إحالة له شخصيا من طرف المخرج لأن المشهد التالي الذي سيليه هو مشهد "المفاوضات" لتزويج أم الطفل زاهية (تؤدي دورها الممثلة والفنانة التشكيلية نوميديا لحميدي) من طرف أخيها حميد بأحد المهاجرين المغاربة ببلجيكا (حميد خال الطفل طبعا، يؤدي دوره الممثل سعيد المرسي الذي حصل بفضله على جوائز عدة كأحسن ممثل). وكان الطفل نفسه هو جوهر "المفاوضات" لفصله عن أمه كشرط مركزي في هذا الزواج المفروض قسرا. وسنتعرف هنا أيضا على إسم الطفل وهو عمار (يؤدي دوره بإتقان الطفل أمان الله بن الجيلالي).

في خضم هذه الحالة الاجتماعية، سَيُعيد المخرج الطفل عمار عند الكلبة وجروها، وهو في طريق عودته إلى المنزل لكي يطعمهما قطعة لحم من اللحم الذي تكلف بشرائه لأمه، لكن لم يجدهما رغم بحثه وصفيره لإثارة انتباههما. وسيحيلنا هذا المشهد، فيما بعد، إلى ما

سيعاني منه الطفل عمار حين تهاجر أمه بدونه حيث لن يجد هو من يطعمه بما فيهم خاله وحتى الجيران، أو يعتني به كالمشهد الذي نراه في المنزل يبحث عن الأكل بينما يقابله مشهدا للطفل لطيف يستحم بعناية أمه.

تشمل العزلة أيضا علاقته بأطفال الحي الذين لا يريدونه بينهم أو اللعب معهم بل يتعرض منهم للتعنيف والتحقير خاصة من لدن الطفل لطيف، ابن الجيران، بينما هو مسالما صامتا لا يرد على الضربات التي يتلقاها. أما الضربة القاضية التي تلقاها هي حين فرض خاله على أمه أن تهاجر بدونه، ثم ستأتي منه ضربات أخرى باستمرار (يعني من خاله)، ضربات معنوية وجسدية يغيب منها الحس التربوي بشكل مطلق.

اشتغل المخرج كثيرا على المونطاج الموازي، والإبداع فيه، وهو ما جعل إيقاع الفيلم سلس ويفتح شهية المُشَاهَدة والمتابعة رغم كثافة الخطاب السينمائي، تماشيا مع بناء الفيلم نفسه الذي أشرنا إليه في بداية النص على أنه يسير على خطين.

ينتقل بنا الفيلم بين تطور قضية الصحراء منذ بدايتها -كخلفية تاريخية- بتطور حياة الطفل عمار. فصل الطفل عن أمه كصورة مجازية أخرى لفصل الصحراء عن أصلها المغربي.

وبالتالي تشكل المقاطع/المشاهد الوثائقية التي تتخلل الفيلم (مقاطع من نشرات الأخبار، الأنباء المصورة، خُطب الحسن الثاني) محطات ترتقي بدراماتيكية الفيلم حيث تدفع بالسرد الروائي لفهم الفيلم بشكل ذكي لفترة مهمة من تاريخ المغرب ومدى تأثيرها على واقع الناس.

ويتميز فيلم "وداعا كارمن" بتناوله لموضوع الهجرة كظاهرة عرفتها منطقة الريف بنظرة مختلفة وغير كلاسيكية. فقد اختار المخرج نموذجا مغايرا في فيلمه، أي هجرة الأم وليس الأب. كانت هجرة الأب وترك أسرته في البلد للعمل في الخارج ممارسة عادية ومقبولة عند الجميع. أما هجرة المرأة/الأم دون طفلها فتُعد استثناء نادرا تقريبا (وإذا هاجرت النساء للالتحاق بأزواجهن في المهجر فكان بصحبة الأطفال). وبالتالي انعكاس هجرة أم عمار بدونه من الناحية الدرامية أكثر قوة من هجرة الرجل/الأب، فأصاب المخرج بهذه الإشارة التي سنعرف فيما بعد بأنها حالة حقيقية وواقعية عانى منها هو نفسه (البوح في نهاية الفيلم مع بداية الجنريك الأخير Générique de fin).

وينبهنا صاحب الفيلم أن المرأة/الأم (في الفيلم) قد قاومت مرارا برفضها الهجرة دون طفلها إلا أن سلطة أخيها أكبر منها رغم أنه رجل عاطل ولا سلطة له اقتصادية، لكنه يملك "سلطة اجتماعية" منحها له المجتمع الذي يعتبر "الرجال قوامون على النساء"، لذلك زَوَّجَها رغما عنها باعتباره وليا عليها، زد إلى ذلك سلطة الزوج الذي حسم في السفر ولم يبق لها الاختيار.

نستحضر هنا ذكاء المخرج الذي تناول موضوع المرأة أيضا وحرمانها من تقرير مصيرها في حياتها ما داموا قد فصلوها عن ابنها وفرضوا عليها الهجرة فتظهر لنا على أنها "بضاعة" بين أخيها وزوجها الثاني المهاجر. وجميع النماذج التي قدمها المخرج للمرأة تقول الكثير عن المجتمع حينها. ففضلا عن المرأة/الأم، نجد أيضا امرأة أخرى وهي فريدة (أدت دورها الممثلة والإعلامية يسرى طارق) عشيقة حميد التي تعاشره بين فنية وأخرى، وتتمنى أن يتزوجها رغم أنها تعلم طموحه للزواج بأجنبية بغرض الهجرة وهي عُملة كانت متداولة كثيرا. تعرضت فريدة للعنف

مرارا من لدن حميد وتبقى امرأة تقليدية لأنها تقبل بذلك إلا في نهاية الفيلم. وأيضا زوجة المخزني مصطفى جزء من عقلية نسائية، كلها نماذج خاضعة للرجل. فتكون كارمن هي المرأة الوحيدة المختلفة لكونها إسبانية ولا تخضع للأعراف المحلية. وفي نفس إطار هذا الواقع للمرأة في منطقة الريف، فقد غيبها المخرج من الفضاءات العامة حيث لن نراها في السينما ولا في الحانة ولا في المقهى. إنها فضاءات الرجال بامتياز، وبالتالي يبقى مكانها هي هو المنزل (واضحة في الفيلم).

أما الطفل (عمار) فهو يتيم الأب، وقاصر، وبالتالي ينبغي عليه هو كذلك الرضوخ لوليه الرجل (هنا خاله حميد طبعا) رغم أنه لا يجمعهما الود بتاتا، كره وحقد خفي.

الموازين هنا مختلة أصلا عند الطفل، فكانت لهجرة أمه سلبياتها عليه في مرحلة أساسية من حياته وتطور شخصيته، وستكون لها تداعيات عميقة عليه، تظهر جليا على ملامحه وصوته بأدائه الجيد والمُقنع إلى حد التماهي، واحتجاجه الصامت على هذا "الواقع" غير المُنْصِف تُجاهه من جميع النواحي.

كما نجد في الخط الروائي للفيلم، أسرة إسبانية تتكون من كارمن (تؤدي دورها الممثلة الإسبانية باولينا كالفير) وأخيها خوان (يؤدي دوره خوان إيستيلريش) يشتغلان في قاعة سينمائية لصاحبها إسباني ريكاردو في الفيلم، هي كمشرفة على بيع التذاكر وهو كعارض سينمائي. وتنتمي كارمن لأسرة كانت قد فرَّت من اسبانيا، في عهد الدكتاتور فرانكو بعد مقتل الأب، فاستقرت في شمال المغرب لذا تحقد كارمن على النظام الذي حطم أمها اجتماعيا واقتصاديا وغرَّبها وعاشت متأزمة في الحضيض إلى أن ماتت قهرا ودفنت في المغرب (كانت تشتغل بدورها في نفس قاعة السينما). وكانت كارمن تردد بين فينة وأخرى بأنها لا تريد أن

تعيش نفس حياة أمها، فيما أخوها خوان غير مهتم كثيرا بما جرى ولا بالماضي بل يتعامل معه باستهزاء. امرأة تحتفظ وتحافظ على الذاكرة ورجل غير مهتم بهذه الذاكرة.

تواطؤ فني جميل بين المخرج والممثلين

ولنا في الفيلم شخصية مغربية هي بمثابة فواصل المعنى لقضية تاريخية. لقد حَارَبَتْ هذه الشخصية إلى جانب فرانكو ضد الجمهوريين، يجسدها المخزني مصطفى (أدى الدور فاروق أزنباط)، والذي انضم إلى صفوف القوات المساعدة المغربية (كمخزني)عند عودته إلى المغرب. يعتبر مصطفى بأن "فرانكو" حرر إسبانيا من الشيوعيين وخدمها، وهو وراء نهضتها وتقدمها إلى حد يحلم بأن يرسل ابنه للدراسة فيها، ولذلك يفرض على ابنه لطيف تعلم اللغة الإسبانية رغما عنه لأن هناك مؤهلات أفضل من المغرب. وعليه، فإن شخصية المخزني مصطفى تعاني انقساما نفسيا بين "حبه" لوطنه المغرب (وقد علق صورة الحسن الثاني باللباس العسكري على حائط منزله)، وفي ذات الوقت انبهاره بإسبانيا الفرنكاوية وتعلقه بها، فنراه دائما يتابع أخبارها عن قرب خاصة مع ظهور قضية الصحراء. هذه الشخصية إذن تشكل إرثا تاريخيا بكل حمولاته رغم أنها تحولت إلى مجرد متفرجة على الأحداث ومتابعتها خائفة على بعض مصالحها المرتبطة بإسبانيا ولا تريد أن تضيع مكتسباتها في المغرب. فهو حارب من قبل إلى جانب إسبانيا وخائف أن يحارب هذه المرة ضدها لذا تطمئنه زوجته بأنه كبر في السن واقترب من التقاعد فلن يتم المناداة عليه للحرب، تأكيدا لخبر كنا قد سمعناه من قبل يقول (بالصوت الخارجي للأخبار) بأن المغرب اختار الطرق الدبلوماسية.

كارمن التي تعاطفت مع الطفل عمار وتدخلت لإنقاذه من عنف الأطفال الآخرين، ستفك عنه العزلة والروتين بتمتيعه الدخول مجانا إلى السينما لأنها تعلم بأنه يتيم ووحيد تحت سيطرة خال سكير وعنيف بعد أن هاجرت والدته حيث كانت تتابع ذلك من نافذة منزلها بحكم أنهم جيران. يمكن القول بأنها تبنته نسبيا. ستجد هي بدورها فيه ملجأها لعزلتها إذ نراها دائما في منزلها وحيدة أو في قاعة السينما لبيع التذاكر، وبذلك التقت الشخصيتين (عمار وكارمن) تعانيان من نفس العزلة وإن اختلفت الأسباب.

اكتشاف عمار للفرجة السينمائية بالقاعة، خاصة الأفلام الهندية، هو تعويض نفسي ثمين فأدمنها. أصبحت تلك الأفلام ومَشاهد منها عناصر جديدة في تطوير شخصيته والحد من معاناته وحرمانه من أمه حيث وظفها المخرج بذكاء فائق في منتصف الفيلم من خلال مراسلة للأم مع ابنها بفضل تسجيلات الكاسيت، التي كانت وسيلة التواصل بين الأهل حينها. حين كان يستمع عمار للرسالة الصوتية (كاسيت) لأمه "سافر" افتراضيا في مشهد تتخلله لقطات من فيلم هندي درامي إلى حد التماهي معها التي يرى فيها "حياته" هو شخصيا. وهو كان يشاهد أحيانا فيلما معينا ثلاث مرات في نفس اليوم ويحفظه عن ظهر قلب. بعض الأفلام كانت بمثابة المرآة التي"يعيد" فيها"مُشاهدة" شخصيته هو.

لم يكن اختيار مَشَاهِد من الأفلام الهندية التي تعرضها قاعة السينما اختيارا مجانيا أو اعتباطيا أو لتمطيط الفيلم الأصلي، وإنما كانت مشاهد مختارة بعناية ودقة تستجيب وتجيب في ذات الوقت لمنطق أحداث فيلم "وداعا كارمن"، فتصبح هي بدورها جزءا من مَشَاهِد الفيلم نفسه، ترتبط بمسار عمار أولا ونفسيته وبالمحيط العام لفئة من الشباب. فقد شاهدنا

عمار يبكي داخل القاعة، وغادرها ذات مرة غير محتملا قصة الفيلم/قصته، أو حين قارب حالته أيضا بأحد الشخصيات التي يتم فيها فصل الإبن الرضيع عن أمه.

كما حَوَّلَ المخرج فضاء قاعة سينما الريف بالمدينة بدورها لِ"شخصية" سينمائية فتُعَد امتدادا لما هو خارج أسوارها فنعيش داخل عوالمها الخاصة. وعادة يختار المخرج مَشَاهِد تعيشها القاعة أيضا، تعنيف "بونت" لأحد رواد القاعة الذي جلس على "كرسيه" في ذات الوقت التي كانت تمر على الشاشة الكبيرة مشاهد العنف (أدى دور "بونت" الممثل الفنان المقتدر عبد الله أنس).

حين اختار المخرج مشهدا من فيلم هندي كوميدي عند الإيقاع بـ "بونت" الشرير في القاعة عند جلوسه على شوكة الصبار، اختلط ضحك القاعة مع الفيلم وبما حصل لِ "بونت"، فرجة جماعية لا تفصل بين ما تعرضه الشاشة والمعاش. ولها -أي مقاطع من الأفلام الهندية- علاقة بتطور قضية الصحراء في تناميها. أؤكد من جديد بأنه لا توجد لقطة مجانية في فيلم "وداعا كارمن".

إذا كانت كارمن قد منحت للطفل عمار سعادة الفرجة السينمائية، والذي لم يكن يشاهد من قبل سوى بقايا الأشرطة المقطوعة والمرمية، فإنه هو منحها الحب حيث تحول إلى "مَرْسُول الحب" بنقله رسائلا لعشق بينها وبين موسى (صاحب دكان إصلاح الدرجات الهوائية الذي كان قد ساعد عمار حين اختبأ في دكانه هربا من إساءة أطفال الحي) ويؤدي دور موسى الفنان مصطفى الزروالي الذي شاهدناه في الأفلام القصيرة السابقة لمحمد أمين بنعمراوي.

الحب في زمن العنف

كان مشهد تبادل الرسائل بين كارمن وموسى من المشاهد القوية في فيلم "وداعا كارمن"، في محتواها وفنيتها، وبذلك أكد المخرج محمد أمين بنعمراوي عن كعبه العالي وذكائه وتفوقه كمخرج فنان. لقد وظف هنا الإيجاز السينمائي (Ellipse) والتلميح ونحن نشاهد الزمن يتغير ويتجدد ويتمدد في لقطات تمر أمامنا في هذا المشهد الذي استغرق (ثلاث دقائق : سينمائيا) لكن الزمن مر هنا مُوَظْفا بفنية ذكية من خلال اللباس الذي يتغير على جسد كارمن في كل رسالة، وكذا الزمن من خلال تغيير أوقات التصوير المختلفة من النهار أو الليل أو الصباح، وتسريحة الشعر لِ "كارمن" وكأننا عشنا شهورا من التعارف وتبادل الرسائل، وبذلك لعبت الملابس وتسريحة الشعر في تمرير الزمن فضلا على استخدامه للصوت الخارجي (voix-off) لمقاطع من الرسائل والمراسلات متسلسلة في الردود، فيها البوح بالعشق لبعضهما، وفي ذات الوقت إشارات للمجتمع المحافظ الذي يعيشان فيه ولكونهما من جنسيتين وثقافتين مختلفتين، وكانت بعض المقاطع تحيلنا إلى العلاقة القائمة بين المغرب وإسبانيا مع بروز قضية الصحراء نفسها كمشكل سياسي وجغرافي بين البلدين، تماشيا مع ما كنا قد سمعناه بالصوت الخارجي بأن المغرب اختار الطرق الدبلوماسية.

وخلال نَقْل عمار لرسائل العشق بين موسى وكارمن، كانت توازيه مقاطع للأنباء المصورة المعروضة بقاعة السينما، للمفاوضات الجارية بين المغرب واسبانيا حول الصحراء تحت إدارة الأمم المتحدة كعنصر محايد (مثل عمار)

وحين نسمع بداية خطاب الحسن الثاني على شاشة التلفزيون يعلن فيه انطلاق المسيرة الخضراء: "شعبي العزيز، غدا إن شاء الله ستخترق الحدود...غدا إن شاء الله، ستنطلق

المسيرة... غدا إن شاء الله، ستطؤون أرضا من أراضيكم وستقبلون أرضا من وطنكم العزيز" يوازيه مباشرة مشهد إيحائي لأول لقاء مباشر لموسى مع كارمن على متن السيارة التي انطلق بها نحو آفاق جديدة في علاقتهما. لكن هذه العلاقة (التجاذب، التفاهم، العشق واللقاء المباشر) لن تدوم إذ ستتوقف فجأة بسبب العنف الذي سيتعرض له موسى من طرف خال عمار حميد الذي اعتبره خائنا، ولكن في الحقيقة هي غيرة لأنه كان يحب كارمن ولا يستطيع الوصول إليها رغم المحاولة التي دفع فيها ابن أخته، دون جدوى، لكي يصل إليها. وبعد ذلك بفترة سيمارس خال عمار العنف ضد خوان (أخ كارمن) داخل مرحاض الحانة باتهامه أنه تعمد حرق شريط نشرة "الأنباء المصورة" الذي كان يعرض مختصرا لأخبار المسيرة الخضراء. وكان هذا الحريق قد جلب على خوان من قبل احتجاجات داخل قاعة السينما من لدن الجمهور الذي رفع شعارات ضده، وسعى البعض للصعود إليه إلى غرفة العرض لولا حارس القاعة بنعيسى الذي منعهم وطالبهم بالتريث. كانت الجماهير مشحونة إلى حد أنها مستعدة لخوض كل "الحروب". علما أن ما حصل هو نتيجة لمشكل تقني محض لكون آلة العرض قديمة فاحترقت زجاجتها التي أخرقت الشريط وهو المشكل التقني الذي تكرر مرارا، وكان خوان نفسه أشار إلى المشكل في حديثه مع أخته مشتكيا صاحب القاعة ريكاردو الذي يتماطل في شراء زجاجة إضاءة آلة العرض، وهي إشارة جميلة من المخرج لواقع القاعات حينها التي بدأت في تدهور.

وكان خوان قد حاول حينها مباشرة، عند احتراق الشريط، انقاذ الخلل التقني بسرعة وذلك بعرضه مقطعا من فيلم لراقصة مثيرة لإثارة شهوة الجمهور الذكوري الوحيد في القاعة والذي كان يهيج لمثل هذه المشاهد لكن بدون جدوى رغم أنه يعتبر الجمهور المغربي

بليدا كما كان قد قال مرة لأخته كارمن بسبب بكاء الجمهور مع الأفلام الهندية بينما أخته أجابته بأنهم يتمتعون بأحاسيس إنسانية نبيلة.

كل مشهد من هذه المشاهد كلها، التي تتقاطع مع بعضها وتتداخل، تستحق تحليلا بمفردها لأنها تحمل دلالات تاريخية وسياسية كثيرة لا تسعفنا المناسبة في تعميقها لأنها من أكثر المَشَاهِد كثافة من الناحية السينمائية حيث وصلت دراما الفيلم إلى قمتها قبل أن تبدأ في النزول من جديد وهو ما سنتعرض إليه بعد قليل.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المخرج اشتغل كثيرا على الأضداد الثنائية من داخل نفس الوحدة السردية (صراع الخير والشر واختلاف الآراء ووجهات النظر من خلال شخصيات إيجابية وأخرى سلبية وحتى في اختيار زوايا التصوير). ففضلا عن التناقض لشخصيتي كارمن وأخيها نجده أيضا بين عمار وخاله والمخزني وزوجته، ونعيش هذا التضاد مرارا في الحانة أيضا بين مختلف الشخصيات وفي قاعة السينما بممارسة العنف والتحرش بالأطفال، إلى آخره.

تم اعتقال حميد (خال عمار) بسبب الاعتداء الجسدي على الإسباني خوان في مرحاض الحانة، وحُكم عليه بسنتين نافذتين، هذه المعلومة سنسمعها على لسان السيد مصطفى المخزني الذي يضيف بأن المغرب لا يريد مشاكل مع اسبانيا بينما نشاهد الطفل وهو منهمك في لعبته صحبة صديقه سعيد ببقايا الأشرطة السينمائية غير مبال بالخبر وكأن الأمر لا يعنيه ولا يهمه بل طلب من صديقه سعيد أن يطفئ الأنوار كنهاية لشخصية خاله، "فاصل" جد مهم سينمائيا.

ثم نسمع مباشرة مقطع من الأخبار (بالصوت الخارجي) "أن إسبانيا بلد جار وصديق" يركبها المخرج بذكاء مع المشهد الذي تظهر فيه الجماهير في مسيرة بالأعلام المغربية تنادي

بمغربية الصحراء ويعبرها - في تقاطع معها- موكب عرس موسى الذي تزوج بامرأة مغربية حيث يمر أمام أعين كارمن المبهورة بهذا التحول كنهاية قصة حب بينهما بمعنى عودة موسى إلى أصله لنسمع من جديد بالصوت الخارجي دائما "لقد عادت الصحراء فلا غالب ولا مغلوب".

فشلت العلاقة بين موسى وكارمن فتأزمت نفسية هذه الأخيرة بموازاة مع الأزمة التي تعرفها القاعة السينمائية مرادفة أيضا مع احتضار فرانكو الذي يعيش أيامه الأخيرة فيما تصبح الصحراء جزء من المغرب. مرحلة انتقالية معبرة في الفيلم.

تم بث خبر وفاة فرانكو الذي صدم به المخزني وسعدت به كارمن فقررت هذه الأخيرة، بتشجيع من أخيها العودة إلى بلدها اسبانيا حين فقدت كل شيء في المغرب. سيترك قرار كارمن أثرا سلبيا على عمار وكأنه سيفقد شيئا ثمينا ومصدر قُوَّتِه بحنانها وعطفها عليه وحمايتها له، وولوجه إلى قاعة السينما فقاطعها حيث لم يعد يستجيب لها أو يكلمها، عاد إلى عزلته وللفراغ حوله لنراه يلعب في الشارع وحيدا بالليل بقنينة أو مع الجرو الذي كبر وأصبح كلبا (إشارة أخرى لمرور الزمن)، لم يرد عمار توديع كارمن، لا يريد تكرار الفراق الذي كان له مع أمه، مفضلا الاختفاء على سطح المنزل عند رحيلها مكتفيا بتوديعها بصوت حزين خافت غير مسموع : "وداعا كارمن" من فوق أحد السطوح وهو يتابعها تغادر المكان وكأنه وداع السماء، وداع النهاية كما هو حال بعض الأفلام الدرامية. لم يلتق بها أبدا، كان وداعا حقيقيا فاختاره المخرج عنوانا لفيلمه بغرض تكريم السيدة التي قدمت له كل شيء وأحببت له السينما، وبفضلها أصبح مخرجا. أليس من الأفضل في هذه الحالة تسمية الفيلم بـ "شكرا كارمن" عوض "الوداع"؟ اعترافا بجميلها.

"وداعا كارمن": قصيدة بصرية

أحسسنا بسلاسة الزمن وتطوره في الفيلم من خلال الطفل عمار وهو يكبر أمامنا. وبدأ يعي نسبيا ما يدور حوله بفضل كارمن والسينما وأيضا بمساعدة صديقه سعيد الذي يشبهه كثيرا في المعاناة، والذي سيحرره من الخوف وسيعلمه الدفاع عن نفسه إلى حد أن عمار تجرأ على رفع صوته، لأول مرة، ضد خاله وانتفض في وجهه حين كان يضرب ويعنف عشيقته فريدة بشكل وحشي عندما وجدها في المنزل مع عمار دون علمه. وكان الطفل قد استأنس بفريدة التي تعاطفت معه ونزعت منه الإبتسامة التي لم نكن نراها على وجه الطفل من قبل (تؤدي دور فريدة الممثلة والإعلامية يسرا طارق، ورغم مرورها القصير في الفيلم إلا أنها أبدعت في دورها وتفوقت في تشخيصه). ونحن شاهدنا عمار طيلة الفيلم يرتعد خوفا من قساوة خاله المفرطة ويهابه بشكل فظيع حيث لا يتجرأ حتى أن يقول له بأنه جائع.

كانت جرأة عمار على خاله بداية تحرره حيث واجه كذلك باقي الأطفال مدافعا عن نفسه خاصة ضد "زعيمهم" الطفل لطيف وإهانتهم بعد ذلك بإيعاز من صديقه سعيد. ولم نعد نرى الطفل لطيف منذ ذلك المشهد أيضا. وقد توج هذا التحول بالانتقام من الشرير "بونت" الذي كان يتحرش به وحاول اغتصابه فضلا عن سوء معاملته لصديقه سعيد الذي بدأ يساعده في حراسة الدراجات أمام قاعة السينما. إستعمل عمار "شوكة الصبار" (وكانت هذه الشوكة قد تضرر منها عمار في بداية الفيلم حين دفعه عليها الأطفال) بوضعها تحت مقعد بقاعة السينما الذي كان "بونت" يعتبره ملكا له ولا يحق لأحد من رواد القاعة الجلوس عليه فدخلت في مؤخرة "بونت" كانتقام للأطفال الذين اغتصبهم وهي إهانة كبيرة، وهو ما ساعد

رواد القاعة باستغلال فرصة الألم الذي حل به للتمرد الجماعي ضد الطاغية "بونت" والانتقام منه جماعيا وطرده من القاعة ومحيطها إذ لم نعد نشاهده بعد ذلك هو أيضا.

أصبح جميع الأشرار على الهامش (خارج الإطار) لم يعد لهم وجود في السرد السينمائي وبذلك حرر المخرج "مجتمعه الصغير" من الطغاة والأشرار -حميد وبونت والطفل لطيف- مثلما تحرر المغرب حينها من أفقير وأشباهه فضلا عن موت فرانكو وبذلك لم يعد لهم وجودا في السرد السينمائي وكأن التاريخ يمسح الجانب السلبي فيه، ومرحلة من مراحله السوداء.

وهنا يتجلى مرة أخرى الذكاء الجمالي في الفيلم من خلال معالجة ذكية لسنوات الرصاص التي مررها المخرج سينمائيا حيث الزمن الذي حدده لنا وأحداثه شابها سيادة العنف بمختلف مستوياته وفي جميع فضاءاته، عنف السلطة والدولة، عنف الشارع، العنف في المنازل، العنف ضد الأطفال وبينهم أيضا كمنتجين لهذا العنف، العنف في قاعة السينما والحانة، العنف أينما وليت وجهك ونظرك يقابلك العنف، مجتمع عنيف عموديا وأفقيا.

أن يكون الفيلم غنيا بهذه الكثافة في محتواه، وينجح المخرج وكاتب السيناريو محمد أمين بنعمراوي في تشكيلها سينمائيا هو تأكيد على قوة مخيلته واستيعابه للغة السينمائية وأدواتها وتقنياتها.

وطبعا، نهاية الفيلم كانت منتظرة تماشيا مع منطق السيناريو (عودة الحقوق إلى أهلها بنهايات سعيدة كالأفلام الهندية التي أسس بها المخرج مشاهد يتشكل بها تطور الأحداث الدرامية في الفيلم) وخاصة يتم إغلاق دائرة الحكي بعودة الأم عند ابنها واحتضان لبعضهما كاحتضان المغرب لصحرائه (تعود الأم بلباس عصري كنوع من التحرر بينما سافرت في بداية

الفيلم بالجلابة التقليدية). يحصل اللقاء بين الأم وابنها أمام باب قاعة السينما كخلفية في تكوين الطفل الذي بدأ يعرف كيف يحكي عن الأفلام لصديقه سعيد بتشويق كبير وبالتالي يمكن اعتبار عمار (هو المخرج نفسه) خريج السينما خاصة وأنه آخر ما نسمعه ب voix-off هو صوت المخرج نفسه الذي يعلن هويته قبل الجنريك الأخير.

ملاحظة أخيرة : (خارج الفيلم وفي صميمه)

سيلاحظ المشاهد بأن الزمن في الفيلم الذي يمتد دراميا سنتين ويتضمن من بين شخصياته أطفالا في سن الدراسة ومع ذلك لم نشاهدهم إطلاقا في قسم المدرسة حيث سمعنا فقط أم لطيف تقول لزوجها المخزني "أتركه يرتاح فهو في عطلة" حين كان يعلمه الإسبانية. فلا يمكن أن تمتد العطلة سنتين لكن يمكن قراءة غياب التلاميذ من منظورين إثنين إما أنه لا يريد أن يكون كلاسيكيا بمعنى استسهال الأمر بوضعهم في قسم أو وَهُم يذهبون ويعودون من المدرسة، أو أن المخرج تعمد بذكاء أن يغيب التعليم من فيلمه الذي كان (ومازال) من المشاكل العويصة في المغرب أو لطبيعة التعليم نفسه. وربما لم يجده فاعلا في تكوين شخصية عمار وباقي الأطفال، أو ربما أيضا يريد أن يوحي لنا بأن الحياة هي المدرسة الحقيقية. لكن المدرسة غائبة في الفيلم وهذا معطى له أكثر من معنى.

تجارب نقدية في السينما الأمازيغية

ابراهيم حسناوي

"ليست الهوية ظاهرة بيولوجية ولا طبيعية. إنها تبنى. إن الهويّات هي موضوع للتأويل الدائم وإعادة التأويل من طرف الذين يقومون بهذا التأويل من جهة، أو من طرف الذين يتبنونه ويعتنقونه من جهة أخرى أو من طرف أولئك الذين يرفضونه من جهة تالية".

Ollivier B., (2009, p : 8)

تقديم

إن مهمة التعريف بالسينما، منذ ظهورها إلى اليوم، مهمة تحملتها الأندية السينمائية بقوة، وكذا المبادرات الخاصة والذاتية للأفراد والجماعات المولعين بفن السينما. ولهذا كثيرا ما ربط الباحثون في الثقافة السينمائية بين حركة الأندية السينمائية والتربية الشعبية[1]. ففي المغرب مثلا، لعب المدرسون والأساتذة دورا كبيرا في نشر الثقافة السينمائية من خلال عملهم في الأندية السينمائية خارج المدرسة أو من خلال عرض الأفلام داخلها، والحديث عن السينما رغم أن المنظومة التربوية مازالت تدير ظهرها لفن الصورة. ولهذا فلا غرابة أن الأبحاث الجامعية في السينما ودروسها، كانا كذلك بمبادرات من أساتذة الأدب واللغة الذين حملوا وما يزالون مشعل إدماج الصورة في البرامج الدراسية وفي المنظومة التعليمية. ففي فرنسا مثلا، تنبه الأساتذة إلى أهمية السينما في التربية الوطنية، ولهذا عملوا على إدماج دروس رسمية في

[1] - Yann Darré, « Faire connaître et aimer le cinéma : la diffusion de la culture cinématographique », in *Esquisse d'une sociologie du cinéma, Actes de la recherche en science sociale* 2006 / 1-2 (no 161- 162), p : 122- 136.

السينما داخل الثانويات1. وليس من غريب الصدف أيضا، أن يكون معظم المشتغلين بالقراءة الفيلمية أو النقدية في السينما الأمازيغية سواء منذ بدايتها الأولى أو منذ بدأت تتلمس خطواتها الأولى في الأفلام الروائية (مقاس 35ملم)، قد جاء معظمهم من مجال التعليم أو العمل الجمعوي، أمثال، محمد بلوش، حميد تباتو، سعيد شملال، محمد زروال، على أوبلال، عمر إذثنين، فؤاد أزروال، إدريس أزضوض، أحمد عصيد، التيجاني السعداني، مسعود بوكرن، يوسف أيت همو، بوشتى فرقزيد، لحسن ملواني، الحسين منزول وآخرون ممن اشتغلوا أيضا بمواضيع أخرى تهم تمظهرات عناصر الثقافة واللغة الأمازيغيتين في الأفلام السينمائية المغربية.

لقد اشتغل العديد من هؤلاء النقاد في مقاربتهم النقدية للسينما الأمازيغية، بسؤال الثقافة واللغة والهوية أكثر من انشغالهم بالبحث في الأسئلة الفنية والجمالية والتقنية والشكلية وحتى الموضوعاتية. وهذا راجع إلى ارتباطهم بالإطارات الجمعوية المدنية التي كانت ترافع في قضايا الحقوق الثقافية واللغوية الخاصة بالأمازيغية. وكذا بالنظر إلى الشروط التاريخية والمهنية التي رافقت ظهور هذه السينما التي بدأت تعرف حضورا ملحوظا في المهرجانات والملتقيات السينمائية المحلية والدولية، والتي مكنت مختلف الباحثين من إيلاء أهمية متزايدة لمختلف الموضوعات التي تطرحها هذه السينما الأمازيغية.

إن المحاولات النقدية في السينما الأمازيغية، لا يمكن أن ننفي عنها طابع "النضال" الذي يعد السمة الأبرز لعمل الأندية السينمائية في المغرب منذ السبعينيات من القرن الماضي؛ ولهذا سنحاول تلمس سمات وخصوصيات ومميزات الكتابة النقدية لدى بعض المنتمين إلى

[1] - Yann Darré, op.cit., p : 122- 136.

"الحركة النقدية" في السينما الأمازيغية، من خلال مقالاتهم ومؤلفاتهم التي بدأت في الظهور داخل المشهد السينمائي المغربي منذ منتصف الألفية الثالثة.

سعيد شملال : من التردّد إلى الملتقيات السينمائية إلى الأطروحة الجامعية[1]

سنسعى إلى الوقوف على خصوصيات الكتابة النقدية عند سعيد شملال من خلال مقالين له، الأول تحت مسمى : "السينما الأمازيغية : أسئلة التأسيس والبحث عن الذات[2]"، أما الثاني، فيحمل عنوان : "قدسية القانون الوضعي الأمازيغي في فيلم كنوز الأطلس[3]". ففي نطاق حديثه عن موضوع الثقافة والفن، يتحدث الباحث في مقاله الأول عن سؤال الهامشي والمهمش في السينما الأمازيغية، وعن مميزاته، لكن دون أن يحدد نوع هذه المميزات : وهل الأمر يهم مادة الفيلم أو موضوعه أو بناءه الجمالي أو الأدبي ؟ ويستحضر في المقال ذاته الإطار التاريخي لنشأة السينما الأمازيغية وظهورها وعلاقتها بسؤال الهوية والتنوع الثقافي. إن هذا المصطلح الخاص بالتنوع لا نكاد نجده مثلا، في كتابات محمد بلوش أو عمر إذثنين كما سنأتي على ذلك لاحقا. كما لا نجده أيضا في كتابات علي أوبلال[4]. ويربط سعيد شملال، إذا، بين نشأة الفيلم أو السينما الأمازيغية وبين سؤال الهوية أو البحث عن الذات والتعريف بها، وكأن هذه السينما

---

[1] - جدير بالذكر أن سعيد شملال بصدد إعداد أطروحة جامعية باللغة الإنجليزية في موضوع : السينما النسائية بالمغرب.

[2] - مجلة آفاق، عدد 85-86، يناير 2014.

[3] - عناصر الثقافة الأمازيغية في السينما المغربية، منشورات نادي إيموزار للسينما، نونبر 2015.

[4]- وأخص بالذكر بعض الكتابات التي اطلعت عليها، مثل، "الفيلم الأمازيغي بين قلق صناع الفرجة السينمائية وعزوف الجمهور: أفلام تشلحيت نموذجا"، ضمن كتاب : السينما الأمازيغية والجمهور، من صناعة الفرجة إلى تشكل المتلقي، منشورات جمعية إيسوراف للفن السابع، أكادير، 2017.

انشغلت منذ بدايتها بضرورة إثبات حقها في الوجود وفي الشروط التي تساعدها على تحقيق ذلك.

ويرى شملال أيضا أن الإشكال ههنا، يبدأ من التسمية، فاستعمال صيغة : السينما الأمازيغية في مقابل السينما العربية، ينطوي على نوع من الإقصاء المتبادل. فاستعمال إحداها دون الأخرى يقصي إحدى المكونين، وهما ليس فقط مكون لغوي بصرف المعنى، وإنما ثقافي واجتماعي وأدبي وفني أيضا. وللتغلب على هذا "الإشكال المصطلحي" يستعير الصيغة التي يطرحها الناقد ابراهيم أيت حو، وهي تسمية "السينما المغربية الناطقة بالأمازيغية" جنبا الى جنب مع "السينما المغربية الناطقة بالعربية". وهي في نظره تسمية تستحضر البعد المتعدد لهوية للمجتمع المغربي[1]. وخلافا لذلك يواصل الباحث استعمال تسمية : السينما الأمازيغية منذ بداية هذا المقال وفي أعمال أخرى. لقد أثار موضوع التسمية هذا العديد من التصنيفات والآراء المتباينة، بين من يعتبر أن السينما إنتاج سمعي بصري بغض النظر عن السند أو الوسيط التقني ومن ثمة، فأن الأفلام الأمازيغية المصورة بالفيديو مثلا، هي سينما، وبين من يؤكد على أهمية الوسيط ومقاسات الفيلم وطبيعة وشروط الإنتاج السينمائي والقصة الفيلمية، ولهذا تحفظوا كثيرا في استعمال صيغة السينما الأمازيغية وقبلوا بصيغة الفيلم الأمازيغي. في ما اقترح آخرون بدائل أخرى تعتمد صيغة التخصيص التقني : فيلم الفيديو، أو صيغة التخصيص "اللغوي" أو الحواري : الفيلم الناطق بالأمازيغية وآخرون نظروا إلى الموضوع من زاوية عالمية السينما وكونيتها وذلك بمعزل عن التصنيف اللغوي أو الجهوي أو الموضوعاتي[2].

---

[1]- سعيد شملال، "السينما الأمازيغية : أسئلة التأسيس والبحث عن الذات"، مجلة آفاق، مرجع سابق، ص: 79.

[2]- أنظر بهذا الصدد الأعمال التالية:

وفي بحثه عن معيقات وأسباب تأخر ظهور السينما الأمازيغية، يعزي شملال ذلك لأسباب سياسية. فثمة في نظره أسباب تحول دون ظهور تعبيرات"المهمش" في الثقافة المغربية ومن بينها الأمازيغية[1]. وفي تناوله لهذا الموضوع نلاحظ أن نظرته هذه تلتقي مع طرح عمر إذثنين، ومحمد زروال اللذين يعتبران أن العامل السياسي كان وراء تهميش الثقافة واللغة الأمازيغيتين والتعبيرات المرتبطة بهما. ولهذا نلاحظ أن سعيد شملال يقوم بالربط أو الجمع بين الهوياتي والهامشي ويعتبر"أن الأمازيغية مكون هوياتي هامشي"[2]. والحال أن الهامشي ليس دائما ضعيفا ومستصغرا ودونيا. إن الثقافة الدونية أو السفلى في عرف علماء الاجتماع ليست نقيضا للثقافة العالمة أو المسيطرة، وإنما هي تلك الثقافة التي تحافظ على خصوصياتها المحلية وتفرض نفسها باعتبارها مكونا أساسيا من مكونات الثقافة الكلية أو المتعددة[3] أن الهامشي المجسد في الكرنفال وفي الاحتفالات التنكرية يسخر كذلك من المُسيطر ومن السلطة. ولهذا فإن وضع المكون الثقافي الهامشي في مقابل المكونات الثقافية "المُسيطرة" لا يكفي وحده لتفسير تأخر ظهور المنتوج السينمائي الأمازيغي. فما يقال عن الفيلم لا ينطبق كليا عن المسرح الأمازيغي مثلا.

أحمد عصيد، دراسات في الأدب الأمازيغي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط 2015، الفيلم الأمازيغي قضاياه ورهاناته، مؤلف جماعي، تنسيق إبراهيم حسناوي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط 2017. لحسن ملواني، أفلام أمازيغية، قراءة عاشقة، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية للثقافة الأمازيغية، الرباط 2013. إبراهيم حسناوي، السينما الأمازيغية : دليل المهنيين، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط 2012. وكتاب :

Le cinéma et les Amazighs, Coordination, A. Amraoui, D. Azdoud, R. Naim, IRCAM, 2016.

[1]- سعيد شملال، السينما الأمازيغية : أسئلة التأسيس والبحث عن الذات"، مجلة آفاق ، مرجع سابق، ص: 79.

[2]- المرجع نفسه، ص: 80.

[3] - Denys Cuche, *La notion de cultures dans les sciences sociales*, La Découverte, Paris, 2004, p : 46.

لقد اعتمد الباحث أيضا وبصورة كبيرة في بحثه عن البدايات الأولى للسينما الأمازيغية على كثير من آراء الباحثة الأمريكية [1] Sandra Gayle Carter، وهي في جزء كبير منها آراء تحتاج إلى كثير من التمحيص والقراءة المتأنية. فالقول بأن تحديد الهوية يساوي التنوع الثقافي لدى المغاربة، يحتاج إلى كثير من التفصيل بدءا بتحديد القصد من الهوية وتحديد عناصر هذه الهوية. إن قول كارتر أيضا، بأن السينما تعيد الاعتبار للهويات المهمشة في المغرب : الأمازيغية، الحسانية / الصحراوية يحتاج بدوره إلى مزيد من التفصيل. فإذا سلمنا بتصنيف الأمازيغية والحسانية ضمن الثقافات المهمشة، فكيف يمكن للسينما أن ترد لهما الاعتبار؟ وأي نوع من السينما يمكن لها القيام بذلك؟ كيف يمكن لسينما مازالت تتلمس خطواتها الأولى وتعاني من مشاكل الإنتاج والسيناريو والتوزيع أن تلعب دورا في تثمين الثقافات؟ هل هناك سينما حسانية قائمة بذاتها وتشتغل عن موضوعات هذا المكون الثقافي؟ ما موقع هذه الثقافات في المنجز السينمائي المغربي برمته؟ هل يكفي توظيف التعبير اللساني الأمازيغي والحساني وحده للإقرار بأهمية ودور السينما في الحفاظ على الموروث الثقافي وجعله مادة درامية حية ؟

إذا كانت السينما الأمازيغية قد لامست مفهوم التنوع الجغرافي من خلال تصويرها لفضاءات وأمكنة لم تكن حاضرة بقوة في ما قبل في الفيلموغرافيا المغربية، فإنها لم تستطع مع ذلك "مد جسور التواصل والتفاهم مع جماهير عريقة ظلت مهمشة لمدة طويلة، كما تقول

[1]- What Moroccan cinema? A Historical and Critical Study 1956- 2006, (Maryland, Lexington Books, 2009), p: 20. نقلا عن سعيد شملال، مرجع سابق،

كارتر"[1]. وذلك نظرا للعدد المحدود لهذه الأفلام وانحصارها في فضاء جغرافي ولغوي خاص هو المسمى بـ"تشلحيت"، حيث لعبت شركات الإنتاج الخاصة بالمجال الفني الأمازيغي خصوصا الموسيقي منه والمملوكة لمنتجين من الجنوب، والموجودة بمدن الدار البيضاء وأكادير دورا كبيرا في هذا الانتشار. كما لعبت الفرق المسرحية والممثلين والمؤلفين الموجودين بالمدن المحيطة بمدينة أكادير دورا رياديا في هذا الانتشار أيضا. وتكمن الصعوبة كذلك في عسر الولوج إلى هذه الأفلام ومشاهدتها نظرا لاقتصارها على المهرجانات واللقاءات السينمائية، ناهيك عن قضايا تهم عناصر الجودة في الكتابة السينمائية واختلاف التعابير اللغوية من منطقة إلى أخرى. كما أن حضور مناطق الأطلس المتوسط والكبير وحتى أجزاء كبيرة من منطقة الريف تكاد تغيب عن هذه الأفلام. وإذا كان الجمهور المستهدف هذا، كما تقول كارتر هو جماهير عريقة ومهمشة[2]، فأين يمتد هذا الجمهور؟ وما هي خصائصه؟ هل تنتقي السينما جمهورها؟ وهل لكل سينما جمهور خاص؟ إن التهميش الذي يطال الجمهور ساهم فيه الإعلام السمعي البصري العمومي أيضا والذي لا يبث الأفلام السينمائية بشكل منتظم وبغض النظر عن لغتها، فللتلفزيون إمكانيات مادية وتقنية تمكنها من تغطية المناطق البعيدة ونقل الفرجة السينمائية إلى أقصى حد. أضف إلى ذلك غياب سياسة سينمائية تجعل من السينما مشروعا ثقافيا ومجتمعيا يسهل الولوج إليه بالنسبة لمختلف الأعمار والمناطق الترابية. وكذا جعل السينما مادة تدرس في المدارس ويسهل مشاهدتها ومناقشتها. ويستحضر الباحث أيضا، سؤال التعدد اللغوي أو تعدد التعبيرات في اللغة الأمازيغية دون تحليلها باعتبارها عناصر فيلمية أو عناصر اللغة السينمائية.

---

[1] - سعيد شملال، السينما الأمازيغية أسئلة التأسيس والبحث عن الذات، مجلة آفاق، مرجع سابق، ص: 81.

[2] - المرجع نفسه، ص: 81.

وكذا قراءتها من حيث تحولاتها ومضمونها الرمزي والثقافي والبلاغي، وكذلك الأمر نفسه بالنسبة لمفاهيم مثل، البيئة أو الفضاء التي لا تتم مناقشتها من حيث هي رموز وعلامات وموضوعات سينمائية أو من حيث هي مقولات سياسية لتنازُع السلطة بين مختلف الشخصيات والتعبير عن العلاقات الاجتماعية.

وفي مقاله المعنون ب"قدسية القانون الوضعي الأمازيغي في فيلم كنوزالأطلس"1، يتطرق سعيد شملال أيضا للمكون الثقافي والتاريخي حين يتحدث عن "الثقافة الأصلية التي تتحدد من خلال معطيات تاريخية، تفيد بأن الأمازيغ هم السكان الأصليون لشمال افريقيا"[2]، وهذه مقولة تاريخية قيل عنها الشيء الكثير علما بوجود دراسات أخرى لا تقر بذلك3. وإذا كانت السينما المغربية، كما يرى شملال، قد قامت باستكناه هذا المكنون الثقافي الأمازيغي من خلال أفلام سينمائية ناطقة بالعربية (الدارجة) مثل، فيلم كنوز الأطلس4. فإن العناصر السينمائية التي يعتمد عليها لتوضيح انتساب الفيلم إلى الثقافة الأمازيغية تظل ضعيفة : فمن تكون هذه العناصر إذن؟ هل هي لغة الحوار أم الفضاء؟ أم أسماء الشخصيات؟ أم موضوع القصة الفيلمية؟ وكذلك يستحضر سعيد شملال مقولات ذات طابع انتروبولوجي وسوسيولوجي مثل، القانون الوضعي أو "إزرفان".

---

[1]- عناصر الثقافة الأمازيغية في السينما المغربية، منشورات نادي إيموزار للسينما، 2015، ص : 45-56.

[2]- سعيد شملال، "قدسية القانون الوضعي الأمازيغي في فيلم كنوزالأطلس"، عناصر الثقافة الأمازيغية في السينما المغربية، مرجع سابق، ص : 45.

- دراسات مثل كتاب :

Jacques-Meunié D., *Le Maroc saharien des origines à 1670*, Librairie KLINCKSIEC, 2 Tomes, 1982. [3]

[4] - فيلم من إخراج محمد العبازي.

لقد قام الباحث بسرد قصة الفيلم أو حكي القصة، دون تحليل أو تبيان كيف تشتغل مقولة "أزرف" من خلال اللغة السينمائية. ويبدو في الختام وكأن : أزرف هو الموضوع الرئيس في المقال وليس التوظيف السينمائي له.

محمد زروال: زواج الممارسة الثقافية بالسينما

سنعتمد في تبيان خصائص الكتابة النقدية حول السينما الأمازيغية عند محمد زروال، مقاله المعنون بـ" الأمازيغية في السينما المغربية بين المضمر والمعلن"1 إذ نلاحظ منذ البداية، أي العنوان، أن الباحث يستعمل مقولات البلاغة والمجاز والتي كثيرا ما تستعمل في دراسة الخطاب البصري خصوصا الإشهاري. وتحيل كذلك على دراسات في مجازات الأسلوب figures de style. ثم ينتقل بعد ذلك إلى استحضار مقولات الإقصاء اللغوي والثقافي للأمازيغية في "السينما الوطنية" والذي يبرره "هيمنة الأيديولوجية القومية العربية على السياسية الثقافية بالمغرب"2، وهو الأمر الذي نجده أيضا عند سعيد شملال. ويرى زروال كذلك، أن سؤال التواصل بين السينما والثقافة الأمازيغية من خلال الفيلم المغربي يقوم على التأرجح بين الحضور السلبي في أفلام مثل، الغرفة السوداء، ووشمة. وكذا الحضور الإيجابي في أفلام تالية مثل، طين جاّ ومحاولة فاشلة لتعريف الحب3.

---

[1]-عناصر الثقافة الأمازيغية في السينما المغربية، مرجع سابق، ص : 25-32.

2- محمد زروال، "الأمازيغية في السينما المغربية بين المضمر والمعلن"، عناصر الثقافة الأمازيغية في السينما المغربية، المرجع نفسه، ص : 25.

[3]- محمد زروال، الأمازيغية في السينما المغربية بين المضمر والمعلن، مرجع سابق، ص :27.

وفي إطار تحليله لحضور عناصر الثقافة الأمازيغية في السينما المغربية، يتحدث الباحث عن موضوع هام يتعلق بالتغيرات اللهجية[1] variétés dialectales دون التفصيل في مميزات وخصوصيات هذه "المكونات اللهجية" الأمازيغية في السينما. وما هي علاقتها بمضمون القصة؟ وكيف يؤثر الكلام في مجريات السرد الفيلمي؟

لقد عاب بعض المتتبعين للسينما المغربية مثلا، إسناد مخرج فيلم "أدور" (2017)، أحمد بايدو، أدوار الشخصيات الرئيسة في الفيلم إلى ممثلين لا يتكلمون "تمازيغت" الخاصة بالجنوب الشرقي للمغرب حيث تدور قصة الفيلم. وهذا ما أثر سلبا على الجانب الحواري في الفيلم باعتباره عنصرا أساسيا من عناصر اللغة السينمائية. وأثار جدالا واسعا في منتديات التواصل الاجتماعي حول أحقية المخرج في التصرف التام في السيناريو الذي كتبه مؤلف آخر غيره. ومدى تأثير الإنتاج والتمويل في الاختيارات الفنية والجمالية للمخرج نفسه ولغيره من المخرجين.

في ما يرى محمد زروال أن فيلم حكيم بلعباس، محاولة فاشلة لتعريف الحب، "قد لعب دورا هاما في إدخال لكّنة أمازيغية أخرى إلى السينما، بعدما سيطرت لكنةٌ أمازيغية أخرى على أغلبية الفيلموغرافية الأمازيغية"[2]. إن هذه الهيمنة اللغوية إن صح التعبير، ترجع بالأساس إلى قصب السبق الذي حققته منطقة الجنوب في مجال الإنتاج السينمائي والسمعي البصري عموما، والذي بوأها مركز الصدارة في مجال الإنتاج الأدبي والفني الأمازيغي كذلك.

[1]- محمد زروال، المرجع نفسه، ص : 30.

[2]- محمد زروال، المرجع نفسه، ص : 30

وعندما يتحدث عن التحليل الشكلي للفيلمين السينمائيين موضوع الدراسة، فإنه يومئ إلى ذلك مرة واحدة، حينما يتحدث عن "اللقطات العامة والمكبّرة لبعض عناصر العمران الأمازيغي من (أبواب، أبراج، قصبات...)"1. لكن دون أن يبرز الدلالات الرمزية والبصرية لمختلف هذه اللقطات. ويخلص الباحث في نهاية مقاله هذا إلى أن عناصر الثقافة الأمازيغية في فيلم بلعباس يتم الإشارة إليها بالمضمر والمعلن. أو كما يقول : "...وكلها عناصر تمت الإشارة إليها بأشكال مختلفة تارة بالتصريح بها وتارة أخرى يترك المخرج عين المشاهد لاكتشاف تلك الظواهر"2. إن ما تشاهده عين المتفرج أيضا، هو الصور والعلامات البصرية واللفظية المصرح بها في الفيلم. وكذا الشريط الصوتي الذي يعد بدوره عنصرا سينمائيا بامتياز ويوحي مثله مثل، الصور بدلالات وإيحاءات ثقافية ورمزية ودلالية تنخرط في إنتاج المعنى داخل الفيلم. فكيف يمكن للمتفرج أن يبدأ عملية القراءة والفهم والتأويل لاستكناه العناصر المضمرة في الفيلم؟ كما أن وضعية المتفرج يمكن النظر إليها كذلك من خلال تلك العلاقة المتبادلة بينه وبين الفيلم والتي تنشأ عما يسميه إدغار موران "التماهي" 3identification أو إسقاط ذات المتفرج على ذات الشخصية السينمائية. أما مهمة "المحلل السينمائي"، فهي ليست كذلك عملية سهلة، وإنما مركبة تتوجب عليه الاستناد إلى بعض المعرفة السينمائية والثقافية والجمالية

[1] - محمد زروال، الأمازيغية في السينما المغربية بين المضمر والمعلن، مرجع سابق، ص : 31.

[2] - المرجع نفسه، ص : 31.

[3] - Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit, Paris, 1956, p : 93.

أما المقال الثاني الذي اعتمدناه لمعرفة بعض خصوصيات الكتابة النقدية لدى محمد زروال، فهو الذي يحمل عنوان : "تلقي الفيلم الأمازيغي والتنوع اللسني بالمغرب"1. ويتطرق فيه إلى أهمية المقاربة اللسنية من حيث امتداد الفيلم الأمازيغي في الحدود الجغرافية المختلفة وتلقيه في مناطق لغوية مختلفة عن منشأه، وهو ما مكنه حسب تعبير محمد زروال من الانتشار الواسع2. أما العنصر الأخر الذي ساهم في انتشار الفيلم الأمازيغي في المغرب، فهو "الدبلجة التي لعبت دورا في تقريب هذه الأفلام من الجمهور الواسع"3. ونلاحظ في هذا الصدد، أن الباحث لم يقم بتحديد نوعية الدبلجة المستعملة في هذه الأفلام. وهل هي دبلجة بالعربية مثلا؟ أم بالفرنسية أم بالانجليزية، أم هم جميعا؟ وهل يتعلق الأمر بدبلجة مختلف الأفلام بما فيها أفلام الفيديو الكثيرة، والتي لا يوجد بها أي نوع من الدبلجة؟ ولإظهار حجم الانتشار الواسع لأفلام تشلحيت في مناطق الأطلس المتوسط بالخصوص، يرى زروال أن الجمهور خصوصا الشباب منه قد "تأثروا بالعديد من هذه الأفلام بفعل الحضور القوي لشخصيات فيلمية معروفة تجاوزت حدودها الجغرافية مثل، ساسبو ودا حماد"[4]. وهذا ما يبرز الدور الذي قام به الممثلون والشخصيات التي أدوها أكثر من غيرهم في كسر "الحدود اللغوية" والاختلاف بين التعبيرات اللغوية الأمازيغية. لقد لفت محمد زروال أيضا النظر في ذات المقال إلى دور الموسيقى التصويرية و"المقاطع الموسيقية في انتشار هذه الأفلام وإقبال الجمهور عليها"[5]. لكن دون أن

---

[1]- محمد زروال، "تلقي الفيلم الأمازيغي والتنوع اللسني بالمغرب"، السينما الأمازيغية من صناعة الفرجة إلى تشكل المتلقي، منشورات جمعية إيسوراف للفن السابع، أكادير، 2017، ص :.15.

[2]- محمد زروال، المرجع نفسه، ص : 22.

[3]- محمد زروال، "تلقي الفيلم الأمازيغي والتنوع اللسني بالمغرب"، السينما الأمازيغية من صناعة الفرجة إلى تشكل المتلقي، مرجع سابق، ص : 22.

[4]- محمد زروال، المرجع نفسه، ص : 23.

[5]- محمد زروال، المرجع نفسه، ص : 23.

يقدم أمثلة واضحة في ذات الموضوع. إن ثمة أفلاما حاولت أن تجعل من الموسيقى الأمازيغية وروادها متنا لها[1].

إن ما تنبغي الإشارة إليه في هذا الصدد أيضا، هو أن حضور الموسيقى والمقاطع الموسيقية في الأفلام الأمازيغية بمنطقة تشلحيت بالخصوص كان حضورا قويا. ويعبر هذا المكون الفني عن الانتماء الثقافي والمجتمعي لهؤلاء السينمائيين. وجدير بالذكر أيضا أن الأغنية، هي من الأدوات "المعرفية" والفنية والتواصلية التي حافظت على استمرار اللغة الأمازيغية خارج حدودها الجغرافية.

لقد لعب التلفزيون كذلك، كما يقول زروال، دورا أساسيا في الإقبال على الفيلم الأمازيغي من خلال إنتاج وبث أفلام أمازيغية. ثم سيشرع بعد ذلك المركز السينمائي المغربي باعتباره مؤسسة رسمية لدعم الإنتاج السينمائي في دعم سيناريوهات أفلام أمازيغية[2]. وهذا ما سيفتح الباب لظهور مقاربات نقدية بدأت تطرح السؤال لأول مرة حول ماهية وهوية الفيلم الأمازيغي وأحقيته في الوجود وانتقاله من وسيط سمعي بصري إلى آخر. وهي المقاربة التي ساهمت فيها بالدرجة الأولى المهرجانات والملتقيات السينمائية المحلية التي عملت على إماطة اللثام على هذا المنتوج، وعرضه ومطارحة قضاياه المهنية والمؤسساتية والثقافية أولا. ثم توالت بعد ذلك المقاربات النقدية ذات المنحى الأكاديمي من خلال تنظيم ندوات وأيام دراسية حول موضوع الفيلم الأمازيغي والتي شارك فيها الأكاديميون والباحثون والإعلاميون والمهتمون بالسينما المغربية برمتها.

---

[1]- في أفلام مثل، Des mots comme des armes للمخرج الفرنسي كريستيان لور حول مجموعة : إزنزارن.

[2] - محمد زروال، مرجع سابق، ص : 23- 24.

لقد قام النقد السينمائي بالمغرب، كما يقول زروال بالتمييز بين "الأفلام الإبداعية وغير الإبداعية، إذ ينتمي الفيلم الأمازيغي إلى هذا الصنف الأخير، ومن ثمة فهو لا يستحق مقاربته مقاربة جمالية ومن حيث التحليل الفيلمي"[1]. إن ما يعاب على هذا النقد، هو التذرع بهذا التصنيف. وهو تصنيف غير واضح ومنطقي. لقد كان الأجدر بهؤلاء النقاد البحث في هذا الفيلم عن معلومات أخرى تدخل ضمن النقد السينمائي مثل : جمع الفيلموغرافيا الأمازيغية : عناوين الأفلام وأسماء المخرجين والممثلين وكتاب السيناريو والمنتجين وحياتهم ومسارهم السينمائي. وكذا أسماء الشركات المنتجة لهذه الأفلام وأسماء المهرجانات السينمائية الأمازيغية وأماكن تنظيمها والأفلام المتوجة. وجمع الملفات الصحفية التي كتبت حول هذه الأفلام. وجلها مادة معرفية توجد في صلب النقد السينمائي وتدخل في إطار التحليل السينمائي. وهو مشروع عملي ونظري وتوثيقي وتاريخي ما تزال السينما المغربية في أمس الحاجة إليه.

إن البحث في التنوع اللسني في الفيلم الأمازيغي، كما يفهم من مقولات محمد زروال، هو الإقرار منذ البداية بهيمنة فرع " تشلحيت" على لغة الحوار السينمائي، وهذا راجع أيضا إلى قصب السبق الذي حققته منطقة الجنوب في الإنتاج السينمائي. غير أن هذا الإنتاج الوافر لا توازيه الوثيرة نفسها من حيث التعريف بالأفلام وإشهارها. وكذا سهولة الحصول عليها من طرف النقاد والدارسين. فإذا استثنينا أفلام الأقراص المدمجة الموجودة في السوق، فإن أفلام 35 ملم يصعب الحصول عليها، وهذا ما يحول دونها ودون الممارسة النقدية. كما أن غياب

---

[1] - محمد زروال، مرجع سابق، ص : 24.

الدبلجة والعنونة في العديد من هذه الأفلام هو ما صعب أيضا من مهمة النقاد غير العارفين بلغة الحوار. ناهيك عن اعتبارات أخرى ذات طابع سياسي وأيديولوجي[1].

إن أهمية البحث في التعدد اللسني في الفيلم الأمازيغي، هو أنها تتيح لنا التفكير في هذا الفيلم وخصوصياته وانتشاره واستحضار مناطقه اللغوية والجهوية والجغرافية والمقارنة بين الأفلام المختلفة للبحث عن نقط التباين والتقاطع بينها من حيث الإنتاج والكتابة والتلقي. ثم من حيث التوظيف الثقافي والرمزي والبلاغي للغة الحوار السينمائي.

ثم إن محمد زروال وإن كان مثله مثل، سعيد شملال يستحضر مقولات ذات بعد سياسي وإيديولوجي ويدمجها أحيانا في تحليل ظواهر فيلمية، فإنه لا يستعمل بالمقابل التصنيفات الجهوية أو الجغرافية من قبيل : سوس، الأطلس، زيّان على غرار ما نجده لدى بعض النقاد الذين يكتبون عن أفلام الجنوب أو تشلحيت مثل، علي أوبلال ومسعود بوكرن وحتى سعيد شملال.

محمد بلو ش : أحد العارفين بالسينما الأمازيغية

يعتبر محمد بلوش متتبعا كبيرا للإنتاج السينمائي الأمازيغي الخاص بمنطقة الجنوب. والملاحظ، أنه يطلق كلمة "الفيلم الأمازيغي" على مجمل الإنتاج السينمائي دون التمييز بين أفلام الفيديو وأفلام السينما مقاس (35 ملم). وفي كتابه المعنون بـ" الفيلم الأمازيغي أسئلته ورهاناته"[2]، يتحدث بلوش عن "النقد وعن دور النقاد في مواكبة مردودية الفيلم الأمازيغي.

---

[1]- محمد زروال، مرجع سابق، ص : 26.

[2]- من منشورات جمعية إسنى ن ورغ، اكادير، 2012.

ويرى أن ثمة تقصيرا في ذلك"[1]، لكن دون أن يتحدث عن نوع النقد والنقاد، وهل الأمر يتعلق بالنقد السينمائي المغربي برمته أم النقد الخاص بالفيلم الأمازيغي ؟ ثم يتحدث أيضا عن قصور البحث الجامعي كذلك في أداء نفس المهمة. وإذا ما تذكرنا أن الدراسات حول السينما قليلة وحديثة العهد بالجامعة المغربية، كما أن بعضها يشتغل حول قضايا تطبيقية أو أشكال فيلمية خاصة مثل، الفيلم الوثائقي أو قضايا نظرية مثل، اللغة السينمائية أو السيناريو أو تاريخ السينما. إن هذه الدراسات وإن كانت تهتم بالتحليل أو النقد السينمائي، فهي قلما تشتغل على المتون السينمائية المغربية، وإنما على الأعمال السينمائية الكبرى التي تستجيب لأهداف التكوين في مادة السينما. ومع ذلك يمكن القول إن العديد من المهتمين الذين يكتبون حول الفيلم الأمازيغي في الآونة الأخيرة يستندون في قراءاتهم إلى أدوات ومناهج البحث العلمي الجامعي[2]. ويذهب محمد بلوش أكثر من ذلك عندما يحصر"النقد في كتابات محدودة تسربت إليها كتابات صحفية انطباعية"[3] دون تحديد خصوصيات وميزات هذا النقد وأمثلته. ثم إن حداثة التجربة السينمائية الأمازيغية تجعلها في حاجة ماسة إلى كل القراءات، وإن كانت صحفية أو مبتدئة، علما أيضا بأن المادة الإعلامية مثل، المقالات، صور الفيلم، الملصق،

---

[1]- محمد بلوش، الفيلم الأمازيغي أسئلته ورهاناته، منشورات جمعية إسنى ن ورغ، اكادير، 2012، ص : 04.

[2]- أنظر مثلا الأعمال التي أصدرتها جمعية النادي السينمائي لايموزار كندر حول السينما الأمازيغية ونخص منها : عناصر الثقافة الأمازيغية في السينما المغربية، 2015، اللغة السينمائية : قراءات في الفيلم الأمازيغي، 2017. وكذا جمعية إيسوراف للفن السابع : السينما الأمازيغية من صناعة الفرجة إلى تشكل المتلقي، 2017. والأعمال التي أصدرها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية أحمد عصيد، دراسات في الأدب الأمازيغي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2015، الفيلم الأمازيغي قضاياه ورهاناته، مؤلف جماعي، تنسيق.ابراهيم حسناوي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2017. لحسن ملواني، أفلام أمازيغية، قراءة عاشقة، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2013. ابراهيم حسناوي، السينما الأمازيغية : دليل المهنيين، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2012. وكتاب:

Le cinéma et les Amazighs, Coordination, A. Amraoui, D. Azdoud, R. Naim, IRCAM, op.cit.

[3]- الفيلم الأمازيغي أسئلته ورهاناته، مرجع سابق، ص : 05.

الإعلان عن خروج الفيلم إلى القاعات، التغطيات الصحفية الخاصة بالمهرجانات السينمائية، تعدا مدخلا أساسيا للناقد أو المحلل السينمائي شأنها شأن الكتب والمجلات[1]. ومن ثمة لا يمكن الجزم، بأن النقد الصحفي هو نقد انطباعي كما يقول الباحث محمد بلوش. ثم إن الانطباعية أو الذاتية هي علاقتنا الأولى بالفيلم السينمائي، وهي التي تجعلنا نتماهى مع قصة الفيلم وشخصياته كما يقول إدغار موران[2].

وعلى خلاف شملال وزروال لم ينشغل بلوش في حديثه عن الفيلم الأمازيغي بسؤال الهوية والتسمية والانتساب والنظر إلى الفني أو السينمائي وتمحيصه من زاوية السياسي والمفاضلة اللغوية والثقافية. لقد تطرق في ذات الكتاب كذلك إلى قضايا معلومة في تاريخ السينما المغربية سبق أن تطرق لها دارسون آخرون مثل، تلك التي تخص الأمازيغ في السينما الكولونيالية.

إن ما يميز قراءة بلوش التحليلية، هو أنه يقوم بتقديم بطاقات تعريفية حول الأفلام التي يتحدث عنها على خلاف الباحثين السابقين، أي شملال وزروال الذين يغفلان هذا المدخل أو هذه العتبة التي تفيد في القراءة التحليلية للأفلام الأمازيغية.

وفي حديثه عن الفيلم الأمازيغي ينتقل الباحث كذلك من موضوعات ذات طابع مهني ومؤسساتي وتاريخي : (البداية التاريخية للفيلم الأمازيغي، المحيط العام للفيلم، المهرجانات، الدعم السينمائي) إلى موضوعات فنية وأدبية وإبداعية ولغوية مثل، الإخراج، المحكي الفيلمي، الممثل، الكوميديا، المرأة وغيرها من الموضوعات.

---

[1] - Francis Vanoye, Anne Goliot - Lété, *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris, 1992, p : 5.

[2] - Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op.cit, p : 93.

والملاحظ أيضا، أن التحليل الفيلمي في كتابات محمد بلوش كثيرا ما انصب على فيلم الفيديو دون الفيلم السينمائي. وهذا راجع إلى مواكبته الكبيرة لهذا المنتوج وحضوره في مختلف اللقاءات والمهرجانات التي تحتضن الفيلم الأمازيغي. كما أن بلوش قليلا ما اشتغل على أفلام أمازيغية أخرى خارج النطاق اللغوي والجغرافي الخاص بتشلحيت. هذا على خلاف شملال وزروال اللذين ركز اهتمامهما النقدي حول الفيلم السينمائي الروائي الطويل والقصير.

عمر إذ ثنين : العمل الجمعوي والسينما

يتوفر هذا الباحث على معرفة جيدة بمحيط إنتاج فيلم الفيديو، وكان له قصب السبق في الكتابة عن الفيلم الأمازيغي وإثارة السؤال بشأنه[1]. ولقد تعزز هذا الاهتمام أيضا من خلال مشاركته ومساهمته في تنظيم المهرجان الوطني للفيلم الأمازيغي بورزازات والذي يعد أحد رواده الفاعلين سواء على مستوى التنظيم أو التفكير الذي تجلى في اختياره للمواضيع الخاصة بالندوات والنقاشات المختلفة التي تتعلق بالفيلم الأمازيغي.

لقد تطرق إذثنين بدوره، مثله مثل، سعيد شملال ومحمد زروال إلى السؤال المؤرق المتعلق بالهوية الثقافية واللغوية للفيلم الأمازيغي. وإن كان قد استعمل كلمة "الهوية الوطنية"، فإنه لم يقارب هذا السؤال من الزاوية السياسية المحضة أو الأيديولوجية كما فعل شملال وزروال، وإنما أبرز أهمية الفيلم من زاوية الحفاظ على مكون ثقافي أساسي هو اللغة. ويعتبر هذا الباحث أن المرجع الأساسي للهوية المغربية هو الأمازيغية عندما يقول : "إن كل إنتاج مغربي

[1]- ويتعلق الأمر بكتاب، عن الفيلم الأمازيغي، مقالات وآراء، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، الطبعة الأولى 2006.

هو بالضرورة أو ضمنا أمازيغي. الهوية الوطنية للمغاربة هي هوية أمازيغية"[1]. في حين يفصل شملال وزروال داخل الهوية الثقافية المغربية بين ما هو قومي وما هو إمازيغي.

كما يستحضر الباحث أيضا في ذات الكتاب معطيات تاريخية مهمة تبرز الربط بين ظهور أول فيلمي ومطالب الحركة الثقافية الأمازيغية خلال ميثاق أكادير لعام 1991. إذ اعتبر أن "الأمرين مهمين ويشكلان منعطفا في تاريخ الحركة ونضالها. ولإبراز ذلك أكثر يسوق نموذج أول فيلم أمازيغي الذي هو تمغارت ن وورغ، ويربط بينه وبين النضال الأمازيغي"[2]، ثم يعود ليقول : "إذن فموضوع الفيلم اجتماعي محض لا مكان فيه لأي خطاب سياسي... إن الاعتبارات التجارية هي التي كانت طاغية... وكان الهاجس الذي يحرك هذا العمل".[3] هذا على خلاف التجربة المسرحية التي حملت لواء النضال من خلال الركح والخشبة المسرحية. وارتبطت أكثر بعمل الجمعيات الثقافية الأمازيغية ومسعاها للانفتاح أكثر على المشهد الثقافي الوطني برمته[4].

لقد تطرق إذثنين في ذات الكتاب أيضا إلى أسئلة وقضايا ذات بعد مهني أساسي مثل، الهوية والاحتراف في الفيلم الأمازيغي. وهي قضايا مهمة جدا. ثم تطرق بعد ذلك إلى أسئلة ذات طابع موضوعاتي وجمالي هي، عبارة عن قراءات في أفلام الفيديو. موضوعات قلما أثير بشأنها التحليل حتى في النقد السينمائي المغربي برمته مثل : الممثل، الرعب، الأسطورة، الملصق، الهجرة، أفلام الملاحم، السرد...

---

[1]- عمر إذثنين، عن الفيلم الأمازيغي، مقالات وآراء، مرجع سابق، ص : 11.

[2]- عمر إذثنين، المرجع نفسه، ص : 79.

[3]- المرجع نفسه، ص : 81.

[4]- Abderhmane Lakhsasi, « Théâtre », in *La production culturelle amazighe, 50 ans de développement humain au Maroc et perspectives pour 2025*, (version électronique), https://www.portailsudmaroc.com/documents/110411_174912-4avril.pdf, p : 47.

والملاحظ أيضا أن التحليل الرمزي والأدبي لأفلام أمازيغية يظهر معرفة الباحث الأساسية ببعض الظواهر الثقافية والاجتماعية والتي تتطرق لها هذه الأفلام من ذلك مثلا، القراءة التي قدمها بشأن "سات تضانكيوين إموران" للمخرج عبد الله داري[1]. كما يستحضر في تحليله أيضا قضايا وعناصر الشكل واللغة السينمائية من قبيل، المونطاج والربط التسلسلي بين اللقطات fondus enchaînés أو الانتقال من لقطة إلى أخرى[2].

ويتحدث من جهة أخرى عن تقديم قراءة سردية لأفلام بعينها[3] دون أن نلاحظ ملامح هذا الحضور وهذا التحليل. وإنما يكتفي فقط، بعرض أحداث الفيلم والحديث عن الديكور وأداء الممثلين وجودة السيناريو. غير أن هذا النوع من القراءة ليس بالأمر الهين، لأنه يحتاج إلى جهاز مفاهيمي وأدوات للتفكيك والفهم والتأويل وإبراز نوع المقاربة التي ينبغي تبنيها مع أنه لا يوجد ثمة منهاج واحد أو مقاربة واحدة للتحليل السينمائي، وإنما مقاربات متعددة.

إن الكتاب الذي ألفه عمر إذثنين وعلى الرغم من مرور اثني عشر سنة عن صدوره، فإن أهميته وقيمته التوثيقية والتحليلية، ما زالت قائمة وذلك لاشتغاله بموضوع التوثيق والإحصاء من خلال جمع أسماء شركات الإنتاج والأفلام المصورة وتقديم إحصائيات في ذلك وهذا عمل مهم بدوره.

[1]- عمر إذثنين، عن الفيلم الأمازيغي، مقالات وآراء، مرجع سابق، ص : 105- 109.

[2]- عمر إذثنين، المرجع نفسه، ص : 108.

[3] - عمر إذثنين، المرجع نفسه، ص : 91-93.

خاتمة

لقد ظل النقد السينمائي وما يزال جزءا من الممارسة السينمائية وواحدة من الآليات والثوابت التي ساهمت في انتشار السينما وتطورها. وجزء من العمل النضالي الشبه المؤسساتي الذي قامت به الأندية السينمائية وروادها عبر المعمور. ولا أدل على ذلك النقاد الذين حاولنا استعراض بعض أعمالهم في مجال الكتابة حول السينما الأمازيغية. فمعظمهم يحمل "الهم الثقافي والجمعوي والنضالي" وذلك راجع لعملهم داخل إطارات جمعوية ذات منحى ثقافي وسياسي أو احتكاكهم المبكر بجمعيات الأندية السينمائية، حيث نشأ لديهم الوعي بأهمية السينما باعتبارها فنا وثقافة وأداة للنضال وإبراز الانتماء الثقافي واللغوي والفني. إذ أن هذا المنحى الثقافي، عموما، كثيرا ما أَطر العديد من "أطروحاتهم" حول السينما سواء كتبوا حول مادة المضمون أو مادة الشكل السينمائي الأمازيغي.

لقد لفت هؤلاء الباحثين إلى جانب آخرين نظر النقد السينمائي المغربي إن صح التعبير إلى وجود أفلام سينمائية أخرى، تنتمي إلى نمط معين من الإنتاج والكتابة والوسيط والتلقي. تلكم هي السينما الأمازيغية التي لم تكن لتغيب اليوم على المهتمين بالمنظومة السينمائية المغربية برمتها.

بيبليوغرافيا

- إذثنين عمر، عن الفيلم الأمازيغي، مقالات وآراء، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، الطبعة الأولى 2006.
- أوبلال علي، "الفيلم الأمازيغي بين قلق صناع الفرجة السينمائية وعزوف الجمهور: أفلام تشلحيت نموذجا"، ضمن كتاب : السينما الأمازيغية والجمهور من صناعة الفرجة إلى تشكل المتلقي، منشورات جمعية إيسوراف للفن السابع، أكادير، 2017.
- بلوش محمد، الفيلم الأمازيغي أسئلته ورهاناته، منشورات جمعية إسنى ن ورغ، أكادير 2012.
- بوكرن مسعود، السينما الأمازيغية. وشم الذاكرة وسؤال الذات، رؤية من الداخل - الإنتاج السوسي نموذجا، منشورات جمعية إسنى ن ورغ، اكادير 2016.
- زروال محمد، "الأمازيغية في السينما المغربية بين المضمر والمعلن"، عناصر الثقافة الأمازيغية في السينما المغربية، منشورات نادي إيموزار للسينما، 2015.
  - "تلقي الفيلم الأمازيغي والتنوع اللسني بالمغرب"، السينما الأمازيغية من صناعة الفرجة إلى تشكل المتلقي، منشورات جمعية إيسوراف للفن السابع، أكادير، 2017.
- شملال سعيد، "السينما الأمازيغية : أسئلة التأسيس والبحث عن الذات"، مجلة آفاق، عدد 85-86، يناير 2014.
  - "قدسية القانون الوضعي الأمازيغي في فيلم كنوزالأطلس"، عناصر الثقافة الأمازيغية في السينما المغربية، منشورات نادي إيموزار للسينما، 2015.

- Cuche Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte, Paris, 2004.
- Darré Yann, « Faire connaitre et aimer le cinéma : la diffusion de la culture cinématographique », in *Esquisse d'une sociologie du cinéma*, Actes de la recherche en sciences sociales 2006/ 1-2 (n° 161- 162), p : 122- 136.
- Jacques-Meunié Denise, *Le Maroc saharien des origines à 1670*, Librairie KLINCKSIEC, 2 Tomes, 1982.
- Lakhsasi Abderhmane, « Théâtre », in *La production culturelle amazighe, 50 ans de développement humain au Maroc et perspectives pour 2025*, Maroc 2004, p : 47.
- Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit, Paris, 1956.

- Olivier Bruno, « Les identités collectives : comment comprendre une question politique brulante ? », in *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*, Cordonné par Bruno Olivier, CNRS Editions, Paris, 2009.

- Vanoye Francis, Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris 1992.

https://www.portailsudmaroc.com/documents/110411_174912-4avril.pdf

du tout des aides de l'Etat. Un seul parmi ces festivals (Isni n Ourgh à Agadir) est entièrement dédié à la production amazighophone et semble se maintenir malgré tout grâce à la pugnacité de ses fondateurs. Les autres, (Festival national du cinéma amazighe à Ouerzazate, Festival international du court métrage de Tiznit, Festival de Sidi Kacem du court métrage marocain, Festival cinéma des peuples à Imouzzer Kandar entre autres) peinent à survivre ou programment, seulement, de manière épisodique des films d'expression amazighe.

Parallèlement à l'apport des festivals, l'IRCAM réserve chaque année un prix de cinquante mille dirhams à la meilleure œuvre cinématographique, élue parmi les postulants au prix national de la culture amazighe. Cette aide qui n'est pas dédiée à la production est à la fois un encouragement et un titre de reconnaissance à mettre au crédit du réalisateur et de son œuvre.

des festivals ou certaines institutions ayant inscrit une quelconque activité cinématographique à leur programme. A titre d'exemples, nous pouvons citer Med Amine Benamraoui avec *Sellam et Dimitan*, Ahmed Baydou avec *Les poupées en roseaux*, Said Belli avec *Moul lpikala*, tous les trois, lauréats du grand prix de la culture amazighe et qui font partie de la première catégorie d'artistes cités ci-dessus. Dans la deuxième catégorie, nous pouvons citer Mourad Khallou et El Houssain Chani qui sont talentueux mais ils n'ont pas, hélas, les moyens de leurs ambitions.

Les festivals et le prix national de la culture amazighe

En trois décennies d'existence, le film d'expression amazighe est encore le parent plus que pauvre du cinéma national. Les projets ayant bénéficié d'une petite aide du CCM se comptent sur les doigts d'une main. Certes, la qualité n'est pas encore au rendez vous, mais ce cinéma doit pouvoir bénéficier d'une discrimination positive, le temps que les générations montantes et qui ont opté pour un parcours académique spécialisé puissent prendre la relève des premières générations d'autodidactes. En attendant ce jour prochain, le film amazighophone est porté par une poignée de festivals à l'avenir incertain car, eux-mêmes, ne profitent que peu ou pas

tournés en courts métrages et primés dans de nombreux festivals (Agadir, Tiznit, Ouarzazate, Imouzzer…). De 2006 à 2016, 91 stagiaires ont bénéficié des formations initiées par l'Institut sous la houlette de professionnels connus et reconnus. D'autres formations sont dispensées à divers titres dans le cadre d'associations culturelles (Isni n ourgh, AMREC, Isouraf…) et concourent à favoriser l'éclosion de nouveaux talents ayant une base de savoir spécialisé aux méthodologies académiques avérées.

Court métrage

Difficile aujourd'hui de parler du cinéma d'expression amazighe en faisant l'impasse sur le court métrage documentaire ou de fiction car depuis la fin de la première décennie on en compte par dizaines. Toute une pépinière de jeunes artistes s'est mise à réaliser, mais ces réalisateurs en herbe n'ont pas tous les pré requis en termes de savoir et les moyens pour espérer atteindre la réussite escomptée. Ceux parmi eux qui ont intégré un institut spécialisé ou sont issus du milieu du cinéma (cadrage, assistanat…) y arrivent plus aisément que ceux qui sont autodidactes et qui n'ont d'autres moyens que du matériel rudimentaire, peu ou pas de revenus personnels, uniquement quelques rares occasions offertes par



Apport de la formation

Au vu de la qualité de la production cinématographique d'expression amazighe, force est de constater que le manque d'une formation initiale en milieux spécialisés dans les métiers du cinéma est une cause majeure et directe du niveau moyen, voire médiocre, de nos œuvres cinématographiques. Valable pour les premières générations de nos cinéastes, cette lacune est en passe d'être comblée par l'accès de plusieurs jeunes artistes à la formation dans les rares instituts de formation au cinéma que compte le pays.

Parallèlement à ces filières dédiées, des formations d'appoint sont organisées ici et là dans le cadre de festivals ou au sein de certaines associations de cinéphiles ou d'institutions étatiques. C'est dans cette optique que l'IRCAM organise depuis 2006 des formations d'écriture du scénario allant de 7 à 15 jours par an dont il confie chaque fois la direction à un formateur ayant pignon sur rue. Ces formations ont été un réel tremplin pour de nombreux jeunes dont les scénarii ont été





Trois documentaires de 52 min ont été par ailleurs produits par l'Institut Royal de la Culture Amazighe, confiés à la réalisation de H. Belabbès et mettant en vedette trois artistes issus de trois régions du pays et représentant trois disciplines artistiques différentes : *Louisa Boustache, l'artiste du Rif* (film qui éclaire sur le statut de la femme rifaine, une femme pas comme les autres au vu de tout ce que Louisa apporte à la culture amazighe par son travail de femme au foyer et d'artiste aux nombreux hobbies et centres d'intérêt) ; *Au temps des troubadours, Cheikh Lessieur* (film qui retrace la pratique séculaire, mais révolue des aèdes du Haut Atlas, véritables vecteurs de l'information, du savoir et du divertissement par le spectacle de rue) et *Ssi Bourhim, imam et poète* (film qui met l'accent sur la tolérance et l'esprit d'ouverture d'un homme de religion, poète et danseur de l'Ahwach à ses heures libres).

train de s’estomper. Il appartient aux jeunes réalisateurs d’aujourd’hui d’oser la qualité et la modernité en lieu et place de la ruralité primaire des films du début.

Apport du documentaire

Principal vecteur de la culture dans le domaine audiovisuel, le documentaire a été utilisé depuis toujours pour mettre en évidence le vécu des amazighes. Entre reportage et cinéma du réel, la caméra est allée découvrir jusqu’aux plus petits détails de l’existence quotidienne des gens sur leurs lieux de vie. La télévision a rendu célèbres notamment deux émissions de caractère documentaire *Kounouz* de O. Amarir, il y’a quelques années et *Amouddou* de A. Dari diffusée encore aujourd’hui.

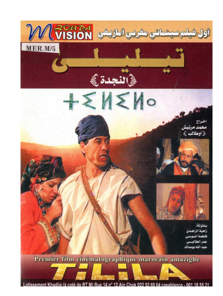
Deux autres documentaires, à caractère historiques, ont aussi marqué la cinématographie amazighe et portent sur la lutte contre l’occupant (français et espagnol) et les exactions subies par les rifains à l’aube de l’indépendance : *Bougafer 33* de A. Baidou et *Rif 58-59, briser le silence* de Tariq El Idrissi. Ces deux films inaugurent pour leur part une ère nouvelle où les artistes amazighes revisitent l’histoire en donnant la parole à des acteurs longtemps tenus au silence.

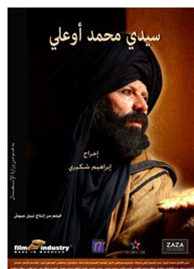
internationaux du 7ème art. Certes, il n’y a pas encore profusion dans la production, mais les prémices d’un cinéma de qualité transparaissent notamment de la première œuvre de long métrage en 2013 de Med Amine Benamraoui *Adios Carmen*. Ce jeune réalisateur inaugure en effet une ère nouvelle pour le cinéma amazighophone et place la barre bien haut, sommant les réalisateurs amazighes à reconsidérer leurs approches en matière d’écriture, de style, de direction du jeu d’acteur et de l’esthétique d’ensemble de l’œuvre. Les nombreuses distinctions obtenues par ce film, les études qu’il a inspirées et la diffusion qui en a été faite dans les festivals marocains et étrangers sont porteuses d’espoir non seulement pour l’amazighe, mais aussi pour le cinéma national dans sa globalité.



L’impact de cette œuvre sur la mentalité du cinéphile marocain est tel que les préjugés négatifs inspirés par les premières créations des premiers cinéastes amazighes sont en

jusqu'alors au niveau du support, de l'écriture, de la réalisation, du jeu d'acteurs, des métiers du cinéma et du traitement de la diversité linguistique au Maroc.





Lors de cette décennie, on assiste à un réel éveil des mentalités, à un accroissement des formations, provocant une réaction en chaîne ayant abouti à des traitements nouveaux pour des thématiques nouvelles et en tout cas des approches plus modernes et en phase notamment avec la vie citadine et les préoccupations y afférentes.

La culture cinématographique amazighe de cette décennie doit notamment beaucoup à des œuvres comme *L'enfants endormi*, 2004, de Yasmine Kessari.

Décennie de la professionnalisation

La deuxième décennie du 21ème s. est assurément le point de départ de la cinématographie amazighe avec les standards

exigeant, par le recours au burlesque habituellement courant sur les planches du théâtre.

Décennie de l'émergence du cinéma 35 mm et du numérique

Les années 2000 constituent pour le cinéma amazighophone la décennie d'un sursaut tant au niveau de la forme qu'au niveau du contenu de la matière cinématographique. Difficile pour certains réalisateurs de la première heure de changer les anciennes recettes liées au traitement de leurs thématiques fétiches et à leurs techniques d'approche, mais de jeunes réalisateurs, mieux formés aux métiers du cinéma investissent le champ cinématographique et bousculent les anciens codes et les vieilles habitudes.

C'est ainsi, par exemple, qu'au niveau de la forme, de nouveaux supports font leur apparition tels que le passage de la vidéo au format 35mm (cf *Tilila* de Mohamed Mernich et *Bouqsas Boutfounast* de Abdelilah Badr, deux films issus de la technique du kinescopage en 2007) et le passage de l'ère du tout analogique à l'ère du numérique et de la haute définition avec l'arrivée sur le marché de l'audiovisuel du projet de la *Film Industry*, orchestré par Ali'n Production de N. Ayouch. Ce projet de 30 téléfilms a bouleversé tous les standards connus

Dans la décennie qui a suivi, en 2007, le défunt Mernich a sorti par contre *Tilila*, le premier long métrage amazighe au format 35mm.

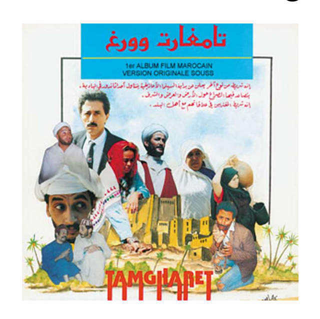
Toute la production de la décennie 1990 s'est cantonnée dans la description littérale et linéaire de la ruralité dans son plus simple appareil, des us et coutumes des villageois, des vicissitudes de leur vie et des croyances populaires. Omettant de soigner l'écriture, de parfaire la mise en scène, de maîtriser le jeu d'acteurs et d'apporter une quelconque valeur ajoutée à l'esthétique d'ensemble des œuvres, cette production a sombré dans l'usage quasi permanent de raccourcis de tous genres, renforçant ainsi l'image folklorique et réductrice de l'Etre amazighe et de la force créatrice de ses artistes à travers un cinéma, censé pourtant le mettre en valeur.

Une des faiblesses majeures de ce cinéma est liée au jeu d'acteurs qui, mal dirigés, ont littéralement transposé le jeu de la scène de théâtre au plateau de cinéma. Le cadrage n'étant pas non plus pour sa part maîtrisé, l'image à l'écran manque de dynamisme et de mouvement. Le recours souvent aux plans larges a tendance à transformer le plateau de tournage en une scène de théâtre à ciel ouvert. Les figements qui résultent de ce type de cadrage ne permettent pas de mettre l'accent sur les émotions. Seule compte la distraction du spectateur, non

la diaspora lié à la diffusion à grande échelle des œuvres réalisées. Pour s'assurer précisément d'une diffusion optimale, la réalisation s'est focalisée sur des thématiques liées au vécu des gens et tournée dans une optique de divertissement. Elle a aussi beaucoup exploité le volet musical en mettant en scènes les vedettes de la chanson comme les Rways, véritable phénomène de société, notamment dans le sud du Maroc.

Décennie de la vidéo et de la recherche de soi

Dans un contexte lié à la situation décrite dans ce qui précède, le film amazighophone, à ses débuts durant toute la décennie 1990 et même au-delà dans les années 2000, n'est connu qu'à travers le support vidéographique. Les premières œuvres à avoir vu le jour sont *tigigilt* (L'orpheline) de Feu Mernich et *tamɣart n wurɣ* (Une femme en or) de Lhoussaine Bizgarne qui se disputent la primeur. Les chercheurs tranchent dans leur majorité pour *tamɣart n wurɣ* comme étant le premier film vidéo de l'histoire du cinéma amazighophone.



Pour la mise en garde, continuer à véhiculer l'appellation cinéma amazighe, c'est se conforter dans une position de ghetto, préjudiciable pour tout un peuple qui n'en est plus à s'identifier par rapport à une arabité obsolète et caduque au vu des avancées réalisés par l'Amazighe, aujourd'hui érigé en langue officielle.

Substrat

En considérant, comme les tutelles, que le cinéma marocain est né en 1958 avec le film *Le fils maudit* de Feu Mohamed Ousfour, le cinéma dit « amazighe », n'est arrivé sur la scène cinématographique nationale que trente ans plus tard. Il est né dans un contexte d'affirmation de soi dû au sursaut identitaire de l'après indépendance, notamment à travers la pratique du théâtre. L'indigence de la scène audiovisuelle marocaine et la marginalisation caractérisée et programmée de l'artiste amazighe par les tutelles (folklorisation systématique et proclamation haut et fort de l'arabité de la nation) ont aussi été le terreau qui a permis à ce cinéma de croître. Cette croissance a bénéficié du coût relativement accessible du matériel vidéographique de tournage et de montage (les films étaient réalisés à compte d'auteurs et ne bénéficiaient d'aucune aide publique). Elle a bénéficié également du savoir-faire des comédiens et des techniciens du théâtre ainsi que de l'apport de

A propos du cinéma dit amazighe

Driss Azdoud

De l'appellation 'cinéma amazighe'

Parler de cinéma amazighe à la veille de la troisième décennie du 21ème siècle appelle, pour une énième fois, une mise au point et une mise en garde.

Pour la mise au point, tout le monde est d'accord pour dire que l'Amazighe (langue, culture, arts…) doit énormément au mouvement militant amazighe, ses prises de position, ses actions, la dynamique qu'il a insufflée à l'éveil des consciences et à l'essor de la création tous azimuts. Lorsque le cinéma d'expression amazighe est né au début des années 1990, son appellation de cinéma amazighe, il la devait à tous les mouvements revendicatifs d'une identité autochtone très actifs à la fois dans le Sous, dans le Rif et dans le Centre du Maroc, au sud-est notamment. A cette époque, l'on ne parlait que de cinéma marocain et l'on ne promouvait que l'expression arabophone. La légitimité de l'appellation cinéma amazighe est née de cette injustice culturelle opérée dans un Maroc tourné vers l'orient et réduisant au silence la composante amazighe qui se trouve être dans les faits, le socle même de l'Etre marocain.

في السينما الأمازيغية

Propos sur le cinéma amazighe

يتضمن هذا الكتاب مجموعة من المقالات حول السينما الناطقة بالأمازيغية، منذ ولادتها في بداية تسعينيات القرن الماضي إلى اليوم. وهي مداخلات الباحثين المشاركين في اليوم الدراسي الذي نظمه المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية في الموضوع، بشراكة مع جمعية أصدقاء الصورة بالرباط، سنة 2018.

ⵉⵙⵎⵓⵏ ⵓⴷⵍⵉⵙ ⴰⴷ ⵎⵏⵏⴰⵡⵜ ⵏ ⵜⴰⵏⵏⴰⵢⵉⵏ ⴷ ⵢⵓⵙⴰⵏ ⵖⵉⴼ ⵏ ⵓⵙⴰⵔⵓ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⵙⴳ ⵉⵍⵉⵍⵉ ⵏⵙ ⴳ ⵜⵉⵣⵡⵉⵔⵉ ⵏ 1990 ⴰⵔ ⴰⵙⵙ ⴰⴷ. ⵉⵎⴰⵔⵓⵜⵏ ⴰⵢⵜ ⵜⴰⵏⵏⴰⵢⵉⵏ ⴰⴷ, ⵉⵙⵎⵓⵏ ⵜⵏ ⵓⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵙ ⵢⵉⵡⵙ ⵏ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵜ ⵏ ⵉⵎⴷⴷⵓⴽⴽⴰⵍ ⵏ ⵜⵡⵍⴰⴼⵜ ⵏ ⵔⵔⴱⴰⵟ ⴰⵙⴳⴽⵯⴰⵙ ⵏ 2018.

Ce livre réunit les actes de la journée d’étude organisée en 2018 par l’Institut Royal de la Culture amazighe en collaboration avec l’Association ‘Les amis de l’image’.

Les contributions apportent un éclairage sur ce qu’a été le cinéma d’expression amazighe et ce qu’il est devenu en trois décennies d’existence.

30 درهم